

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILLA MIRANDA MARTINS

O IMAGINÁRIO ANTIGO E AS ÂNFORAS PANATENAICAS DO MUSEU
ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS

CURITIBA

2020

CAMILLA MIRANDA MARTINS

O IMAGINÁRIO ANTIGO E AS ÂNFORAS PANATENAICAS DO MUSEU
ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Renata Senna Garraffoni (UFPR).

Coorientador: Prof. Dr. José Geraldo Grillo (Unifesp).

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Martins, Camilla Miranda

O imaginário antigo e as ânforas panatenaicas do Museu Arqueológico Nacional de Atenas / Camilla Miranda Martins. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Renata Senna Garraffoni

Coorientador : Prof. Dr. José Geraldo Grillo

1. Vasos gregos - História. 2. Grécia – Antiguidades. 3. Arte antiga - Grécia. 4. Museu Arqueológico Nacional de Atenas. .I Garraffoni, Renata Senna, 1974 -. II. Grillo, José Geraldo Costa, 1961 -. III. Título.

CDD – 930.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAMILLA MIRANDA MARTINS** intitulada: **O IMAGINÁRIO ANTIGO E AS ÂNFORAS PANATENAICAS DO MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS**, sob orientação da Profa. Dra. RENATA SENNA GARRAFFONI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Março de 2020.

Assinatura Eletrônica
31/03/2020 16:31:11.0
RENATA SENNA GARRAFFONI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
31/03/2020 23:47:51.0
ROSELI TEREZINHA BOSCHILIA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/03/2020 16:48:36.0
MARIA CECILIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica
31/03/2020 17:57:33.0
FABIO VERGARA CERQUEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Assinatura Eletrônica
31/03/2020 17:19:40.0
PEDRO IPIRANGA JÚNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores professores doutores Renata Senna Garraffoni e José Geraldo Grillo, pelo acompanhamento, dedicação e orientação. Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio recebido. Aos professores pelas aulas, contribuições e sugestões: Pedro Ipiranga, Marionilde Dias Brepohl de Magalhães, Marcos Gonçalves, Karina Bellotti, Roseli Terezinha Boschilia, Martha Becker Morales e Fábio Vergara Cerqueira. Ao Museu Arqueológico Nacional de Atenas por me receber e por autorizar a publicação acadêmica das fotos desta tese. Às bibliotecas que me receberam e permitiram o desenvolvimento da minha pesquisa, bibliotecas da UFPR em Curitiba, biblioteca do MAE/USP e biblioteca da Escola Americana de Estudos Clássicos em Atenas (Blegen Library). Ao meu marido Marcelo Eduardo Osiecki, à minha irmã Danielle Miranda Martins e à minha mãe Dóris Miranda Martins, por investirem na minha viagem para a Grécia e por sempre incentivarem meus estudos. Agradeço, ainda, às coordenadoras do *Projeto Tocando o Passado*, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, professora de Filosofia Antiga na UFMG, e Érica Angliker, pesquisadora do Institute of Advanced Studies/UCL e arqueóloga membro científico das escavações em Despotiko, dirigidas pelo Yannis Kourayos, Diretor das Escavações em Despotiko/Paros, a quem também agradeço. Agradeço, por fim, a Andrew Jipe-Lazarou e Luigi Lafasciano, coordenadores do Diakron Institute, que no ano de 2017 trabalhou em parceria com o *Projeto Tocando o Passado*, na organização da viagem à Grécia, da qual participei.

RESUMO

O objetivo principal desta tese é pensar sobre a relação entre presente e passado a partir do estudo das ânforas panatenaicas e de outras cerâmicas do universo panatenaico expostas no Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Estudam-se quinze objetos datados entre 575 e 359 a.C. provenientes, em sua maioria, dos jogos do Festival Panateneias, evento cívico e religioso que ocorria em Atenas em homenagem à deusa Políade e em cujas competições atléticas os vencedores ganhavam ânforas contendo o azeite sagrado das oliveiras de Atena. Com essa cultura material pretende-se construir um conhecimento sobre o mundo antigo fundamentado em um imaginário social em torno da iconografia e do ideal do atleta. Além disso, tem-se por intuito outra compreensão a respeito da contemporaneidade baseada na concepção da exposição e em questões de identidade. Para tanto, adota-se uma abordagem interdisciplinar entre História, Arqueologia e Estudos Visuais, inserindo-se em um ponto de vista histórico-interpretativo de investigação dos artefatos e em uma perspectiva contextualista de interpretação da imagem.

Palavras-chave: Vasos Gregos. Festival das Panateneias. Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to discuss the relationship between present and past considering the study of panathenaic amphorae and other panathenaic pottery exhibited at the National Archaeological Museum of Athens. Fifteen objects dated from 575 to 359 BC are studied, mostly coming from the games of the Panathenaea Festival, a civic and religious event that took place in Athens in honor of the polyad goddess, and whose athletic competitions won amphorae containing the sacred olive oil from the olive trees of Athena. This material culture is the basis to discuss the ancient world, social imaginary around the iconography, and the athlete ideal. In addition, I also discuss how identity is formed in contemporaneity through the National Archaeological Museum exhibition. To this end, an interdisciplinary approach between History, Archeology and Visual Studies is adopted, inserting an interpretative historical point of view of artifact investigation in a contextualist perspective of image interpretation.

Keywords: Greek Vases. Panathenaea Festival. National Archaeological Museum of Athens.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – PLANTA DO MUSEU.....	56
FIGURA 2 – PAINEL.....	62
FIGURA 3 – BOX 60 AO CENTRO NO LADO ESQUERDO COM A ÂNFORA PROTO-PANATENAICA	63
FIGURA 4 – BOX 130 E 131. ÂNFORAS PANATENAICAS, OBJETOS 2 A 7	65
FIGURA 5 – BOX 144 COM VASOS GREGOS (OBJETOS 8 A 11 E 12 A 14), DENTRE ELES, DUAS ÂNFORAS PANATENAICAS, UM FRAGMENTO DE ÂNFORA PANATENAICA, TRÊS MINIATURAS E UMA ÂNFORA DE FIGURAS NEGRAS	65
FIGURA 6 – BOX 147 NA FRENTE (OBJETO 15) E BOX 144 ATRÁS.	66
FIGURA 7 – BOX 147 NO FUNDO AO LADO ESQUERDO, E BOX 144 NO FUNDO E EM TODO LADO DIREITO.....	66
FIGURA 8 – CALENDÁRIO ATENIENSE COM OS EQUIVALENTES MODERNOS ..	69
FIGURA 9 – ÂNFORA B 130, 565-560 A.C.	75
FIGURA 10 – PARTES DA ÂNFORA	82
FIGURA 11 – ÂNFORA B 604: 365-360 A.C.	82
FIGURA 12 – ÂNFORA F 277, CERCA DE 500 A.C.	85
FIGURA 13 – ÂNFORA B 609: 333-332 A.C. (ARCONTE NIKROKRATES).	85
FIGURA 14 – ÂNFORA B 143, 500-450 A.C.	86
FIGURA 15 – ÂNFORA F 277, CERCA DE 500 A.C.	88
FIGURA 16 – ÂNFORA B 609, 333-332 A.C. (ARCONTE NIKROKRATES).	88
FIGURA 17 – ÂNFORA B 604: 365-360 A.C.	89
FIGURA 18 – ÂNFORA B 607, 336 A.C. OU MAIS ANTIGO	89
FIGURA 19 – ÂNFORA 559 EM EXPOSIÇÃO	99
FIGURA 20 – ÂNFORA 559 EM EXPOSIÇÃO	99
FIGURA 21 – DETALHE DA ÂNFORA.....	100
FIGURA 22 – VERSO DA ÂNFORA	100
FIGURA 23 – DETALHE DA ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO	102
FIGURA 24 – ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO	102
FIGURA 25 – DETALHES DA ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO	103
FIGURA 26 – NO CENTRO ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO.....	105

FIGURA 27 – DETALHES DA ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO	105
FIGURA 28 – ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO	106
FIGURA 29 – DETALHES DA ÂNFORA 20.046 EM EXPOSIÇÃO	107
FIGURA 30 – DETALHE DA ÂNFORA 20.046 EM EXPOSIÇÃO	107
FIGURA 31 – ÂNFORA 20.047 NO CENTRO	109
FIGURA 32 – DETALHE DA ÂNFORA 20.047	109
FIGURA 33 – DETALHE DA ÂNFORA 20.047	110
FIGURA 34 – ÂNFORA 20.048	111
FIGURA 35 – DETALHES DA ÂNFORA 20.048	112
FIGURA 36 – DETALHE DA ÂNFORA 20.049	114
FIGURA 37 – ÂNFORA 20.049	114
FIGURA 38 – DETALHES DA ÂNFORA 20.049	115
FIGURA 39 – FRAGMENTO 2.468	116
FIGURA 40 – ÂNFORA 447	117
FIGURA 41 – ÂNFORA 451	118
FIGURA 42 – ÂNFORA 452	119
FIGURA 43 – OBJETO 13 (MINIATURA 7, LADO ESQUERDO); OBJETO 12 (MINIATURA 6, CENTRO); OBJETO 14 (MINIATURA 8, LADO DIREITO)	120
FIGURA 44 – ÂNFORA 19.312	122
FIGURA 45 – DETALHES DA ÂNFORA 19.312	122
FIGURA 46 – CÓPIA DA ESTÁTUA DE ATENA VARVAKEION	125

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A CONSTRUÇÃO DO PASSADO	16
2.1	IDENTIDADES NACIONAIS	20
2.1.1	Nacionalismo	21
2.1.2	O caso da Grécia	23
2.1.3	Considerações	29
2.2	PERSPECTIVAS DE ESTUDO	29
2.2.1	Os objetos materiais e o imaginário	32
2.2.2	Os objetos materiais e o patrimônio	36
3	AS ANTIGUIDADES, O COLECIONISMO E O MUSEU	40
3.1	MUSEUS NACIONAIS	41
3.1.1	Preservação do patrimônio	44
3.1.2	Museu e exposição	47
3.1.3	Colecionismo	48
3.2	O MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS (NAM)	52
3.2.1	Coleção de Vasos	56
3.2.2	Exposição	60
4	O FESTIVAL DAS PANATENEIAS	68
4.1	A FESTA	68
4.1.1	Concursos artísticos	71
4.1.2	Concursos atléticos	72
4.1.3	Eventos equestres	73
4.1.4	Tradições locais	74
4.2	A CARACTERIZAÇÃO DA ÂNFORA PANATENAICA	75
4.2.1	Azeite	77
4.2.2	Inscrições	79
4.2.3	Forma	81
4.2.4	Iconografia	83
4.2.4.1	Cena com Atena	84
4.2.4.2	Cena dos jogos	87
4.2.4.3	Leitura conjunta dos painéis figurativos	91

5	OBJETOS DE ESTUDO	95
5.1	IDENTIFICAÇÃO DAS FORMAS, DAS CORES, DOS OBJETOS, DOS GESTOS E DAS POSES	97
5.2	CATÁLOGO	99
5.2.1	Objeto 1 – Ânfora 559	99
5.2.2	Objeto 2 – Ânfora 20.044	102
5.2.3	Objeto 3 – Ânfora 20.045	105
5.2.4	Objeto 4 – Ânfora 20.046	107
5.2.5	Objeto 5 – Ânfora 20.047	109
5.2.6	Objeto 6 – Ânfora 20.048	111
5.2.7	Objeto 7 – Ânfora 20.049	114
5.2.8	Objeto 8 – Fragmento 2.468	116
5.2.9	Objeto 9 – Ânfora 447	117
5.2.10	Objeto 10 – Ânfora 451	118
5.2.11	Objeto 11 – Ânfora 452	119
5.2.12	Objeto 12 – Cerâmica 12.288	122
5.2.13	Objeto 13 – Cerâmica 24.291	120
5.2.14	Objeto 14 – Cerâmica 12.397	120
5.2.15	Objeto 15 – Ânfora 19.312	121
6	PASSADO E PRESENTE	124
6.1	PARTE I: ANÁLISE ICONOGRÁFICA	124
6.2	PARTE II: ELEMENTOS EXPOSITIVOS	128
6.2.1	A exposição de vasos gregos	130
7	CONCLUSÃO	135
	REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

As ânforas panatenaicas são o objeto de estudo desta tese e a pesquisa a seu respeito se iniciou em 2008, na Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), durante a Iniciação Científica (IC). Nesse momento, começou-se uma análise iconográfica dessa cultura material portadora de imagens, produzida na Antiguidade para armazenar o azeite sagrado das oliveiras de Atena, entregue na premiação dos jogos das Panateneias – celebração que ocorreu aproximadamente entre os séculos VI e II a.C., em homenagem à deusa protetora de Atenas, e que abrangia, ainda, procissão, sacrifícios e banquete.

Ao longo da IC e na Monografia de conclusão de curso, os objetivos principais foram compreender a materialidade dos objetos selecionados a partir do banco de dados *on-line* Beazley e interpretar os seus dois painéis figurativos de maneira conjunta. No Mestrado, optou-se por analisar as ânforas expostas no Museu Britânico e no Museu do Louvre, e a interpretação iconográfica foi – além da continuidade da leitura composta dos painéis – dedicada a cada temática presente nas cenas (deusa Atena e competições).

Por fim, no Doutorado, estudaram-se as ânforas exibidas no Museu Arqueológico Nacional de Atenas (NAM) e a pergunta central consistiu em indagar como são interpretadas a fim de se compreender o passado e, também, como se relacionam com o presente e com questões de identidade. No projeto de pesquisa inicial a reflexão sobre o presente não tinha sido considerada. Além de interpretar o passado por meio do imaginário iconográfico, pretendia-se realizar a mesma coisa, também, mediante o imaginário de alguns textos antigos.

Contudo, no decorrer do Doutorado o objeto de estudo mudou, conforme as discussões que ocorriam nas disciplinas obrigatórias da linha de pesquisa *Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimento na História*, ministradas pelos professores Marionilde Dias Brepohl de Magalhães, Marcos Gonçalves e Karina Bellotti, que incitaram o questionamento acerca da presença do presente na construção do passado, e em outras disciplinas optativas, lecionadas pelas professoras Roseli Terezinha Boschilia, Renata Senna Garraffoni e Martha Becker Morales, que abordaram os temas de memória, identidade, patrimônio e museus.

De todas essas discussões, o que mais interessou foi o argumento de que o pesquisador faz escolhas mediadas pelo seu próprio meio, permitindo pensar em como se constrói a documentação, mais especificamente a cultura material, e em como isso é influenciado pelo museu. Afinal, entende-se que o objeto de estudo, por estar no presente, é por ele formatado.

De acordo com Robertson e Beard (1997, p. 18), a cultura material portadora de imagens, mais especificamente os vasos gregos, requer em sua leitura uma tentativa de se reconstruir em termos contemporâneos (por que não se pode fazer de outra forma) o que era entendido por um observador da Antiguidade, pois os sentidos das imagens provêm de processos sociais, ou seja, não são tomados como dados, mas como uma construção cultural.

Assim, como argumentam Robertson e Beard (1997, p. 13), para ler imagens é preciso considerar suas múltiplas interpretações, que mudam conforme o contexto, o observador e suas expectativas. Além disso, pode-se pensar que um estudo com iconografia envolve o diálogo entre História, Estudos Visuais e Arqueologia, pois propicia um questionamento acerca dos significados e funções das imagens na sociedade.

Dessa maneira, a teoria de análise das imagens concentra-se em discutir como os objetos de estudo são mediadores entre os homens e o mundo onde vivem; ou seja, eles indicam a atividade humana, as relações sociais, simbólicas e técnicas de produção próprias de seu tempo. Para interpretá-los a abordagem interdisciplinar foi fundamental a fim de se entender a sua complexidade. Além disso, o contexto histórico e social onde vive o estudioso foi um dos fatores de influência para a pesquisa, já que seu olhar, as questões elaboradas para tal documento e as respostas consideradas aceitáveis são influenciados pelo seu meio.

Então, diferentemente do que previa o projeto de doutorado, uma teoria da imagem fundamentada na filosofia, ou em textos antigos, ou seja, o estudo do estatuto da imagem na antiguidade a partir dos escritos filosóficos e literários, não foi desenvolvida; afinal, o objetivo é realizar uma análise do imaginário antigo apenas a partir da iconografia.

Nesse sentido, esta tese segue uma metodologia que estabelece a interpretação histórica da iconografia panatenaica, considerando a necessidade de se contextualizar a visão. Em outras palavras, entendem-se as imagens iconográficas como formas de produção de sentido e busca-se compreender os processos sociais que as envolvem por meio de uma perspectiva que dialoga com a Arqueologia e os Estudos Visuais e que entende serem os sentidos humanos, como a visão, construídos no seu conjunto espaço-tempo.

Nessa perspectiva, conforme Feitosa e Silva (2009, p. 212-213) “o conhecimento histórico é concebido como um discurso e como todo discurso é representativo da visão de mundo no qual foi gerado e influenciado pelos valores, experiências e escolhas do pesquisador que produz o texto.” Isso implica em considerar que os fatos históricos não estão prontos à espera de revelação, mas que são construídos pelo próprio estudioso a partir da documentação e das leituras que realiza de outros autores, bem como pelo meio onde vive e

pelos seus próprios sentidos e processos de significação. Dessa forma, o presente é o lugar de referência e de desenvolvimento do conhecimento histórico, e a escolha de se pensar sobre o museu e a exposição onde se encontram as ânforas permite uma reflexão sobre o lugar de onde parte o estudo e, ainda, envolve certa interdisciplinaridade com o campo da Expografia.

É importante reforçar que a adoção desse ponto de vista foi instigada por certos aspectos teóricos e epistemológicos da linha de pesquisa da qual se faz parte na UFPR, *Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimento na História*. Uma linha que desenvolve estudos visando à pluralidade social e cultural, entre outros objetivos; e que proporcionou a este texto uma escrita promotora dos significados das imagens como múltiplos, cujos estudos não se esgotam, sempre havendo revisões, novos desafios e olhares.

Por fim, a escolha pelo NAM ocorreu porque é o principal museu arqueológico nacional da Grécia, apesar de no país existirem outras instituições, como o Museu Arqueológico de Tessalônica, o Museu de Náfplio e muitos outros. Optou-se por refletir sobre a cidade de Atenas, local do Festival das Panateneias na Antiguidade e, na contemporaneidade, centro das atenções dentro das discussões sobre o nacionalismo grego. A capital, por sua vez, também possui diversos museus interessantes para estudo como o Museu da Acrópole. Entretanto, buscou-se um museu com a exposição de ânforas e outras cerâmicas do universo panatenaico e que ainda fosse motivo de debates sobre a identidade da nação.

O Museu da Acrópole também possui ânforas panatenaicas e representa a identidade nacional, principalmente para os visitantes e turistas, pois é um museu central e ao lado de uma das entradas para a Acrópole, por isso, ele é bem frequentado. Contudo, sua preocupação principal está na escultura e na arquitetura monumental do Partenon. Nele a exposição da cerâmica, em especial das ânforas panatenaicas, não é central.

Já o NAM, apesar de não estar no centro de Atenas, é um museu que abrange tanto a escultura, como a cerâmica e outros objetos, como elementos fundamentais da antiguidade na Grécia. Por ser considerado o museu nacional mais tradicional do país, também está no circuito dos museus mais visitados e foi escolhido para a nossa pesquisa.

Assim, foi selecionado o NAM, visitado em junho e julho de 2018, com especial atenção à sua coleção de vasos. A partir dessa visita construiu-se o catálogo apresentado no capítulo cinco. Selecionaram-se as ânforas e as cerâmicas que tivessem relação direta com as Panateneias e, então, a partir da ordem expositiva, foram descritas. De forma geral, além de ser o documento-base da tese é um registro da própria exposição.

Em termos estruturais, o desenvolvimento desta tese foi dividido, além da introdução e das considerações finais, em cinco capítulos. O capítulo dois, *A Construção do Passado*, define as perspectivas de estudo, ou seja, os enfoques adotados dentro da História, da Arqueologia e dos Estudos Visuais com a intenção de elaborar o passado, a partir do conceito de imaginário – para se pensar a Antiguidade – e da ideia de uma identidade nacional – a fim de se refletir sobre um momento mais atual.

O capítulo três, *As Antiguidades, O Colecionismo e O Museu*, reflete sobre o contexto da instituição museológica e das antiguidades na Grécia, partindo do colecionismo para depois discorrer acerca do NAM e da sua coleção de vasos gregos, procurando perceber como as ânforas são pensadas na exibição. O contexto do mundo antigo é abordado no capítulo quatro, *O Festival das Panateneias*, no qual, além de explicar a respeito da festa a partir da bibliografia, caracteriza-se a ânfora panatenaica.

Após essa delimitação, no capítulo cinco, *Objetos de Estudo*, são identificadas as convenções realizadas para a análise da iconografia e, logo em seguida, constrói-se um catálogo com as ânforas panatenaicas e as cerâmicas do universo panatenaico presentes no museu. Então, no sexto capítulo, *Passado e Presente*, é elaborado um entendimento do passado, a partir das imagens, e construída uma reflexão sobre o meio atual, no qual se encontram as peças no NAM.

Finalmente, a combinação de estudo entre o imaginário e a exposição é o aspecto principal e original desta tese. Dessa forma, espera-se contribuir com os Estudos Clássicos a partir de indagações relacionadas ao imaginário antigo em torno dos jogos e, também, pretende-se incentivar questões pertinentes ao museu, como a interpretação da exposição com o conceito de identidade.

2 A CONSTRUÇÃO DO PASSADO

Olhar o passado é entender, de certa forma, o presente. Essa é a discussão principal desta tese, que busca, por meio do estudo das ânforas panatenaicas expostas no Museu Arqueológico Nacional de Atenas (NAM), uma compreensão de como objetos reunidos numa exposição, de acordo com certa perspectiva, dão sentido ao passado e ao presente – sendo a identidade a questão norteadora para a interpretação dessa cultura material.

De forma geral, adota-se aqui o ponto de vista que explica o passado como fora de alcance no sentido imparcial, pois os fatos não podem ser diretamente verificados, havendo apenas uma prova presente de circunstâncias passadas (LOWENTHAL, 1998, p. 67). Por isso, “a verdade histórica existe, não no sentido científico, mas como uma aproximação razoável do passado.” (LITTLE, 2007, p. 169).^{1 2} Além disso, entende-se que o documento, por estar no presente, é por ele moldado, pois há mais de um modo legítimo de se relatar eventos pretéritos e, portanto, existem diversas formas de se olhar o decorrido.

A própria construção dos documentos apresenta uma riqueza de informações que depende do presente e das escolhas do pesquisador. Como exemplo disso tem-se a discussão em torno da presença ou não da cultura oriental na sociedade ocidental, cujas origens já foram pensadas na Grécia antiga.

Os estudiosos do século XVIII, resumindo, tornaram o Egito objeto de conhecimento, uma vez que seria o berço das artes e das instituições civis, sendo a escolha da Grécia (HARTOG, 2004, p. 54) compreendida como ponto inicial da sociedade ocidental da época. Conforme Hartog (2004, p. 59), o Egito despertava a curiosidade grega desde a Antiguidade, pois seria o lugar onde a história já acontecia desde antes dos tempos mitológicos gregos. Durante esse século, os olhares sobre ele se sucederam, não mecânica ou linearmente, mas em função de configurações intelectuais, políticas, religiosas e sociais sempre em transformação.

Sobre o Egito escreveram Bossuet, Abade Rollin, Barthélemy, Diderot e muitos outros, cada autor com uma perspectiva distinta. Já um pouco mais tarde, em 1820, a partir da obra de Karl Otfried Muller, as origens da civilização grega não estavam mais no Egito, porque a civilização não proviria do sul e sim do norte, sendo resultado de uma mistura entre os invasores nórdicos (indo-europeus) e as populações pré-helênicas (HARTOG, 2004, p. 55-57).

¹ Todas as traduções foram realizadas pela autora.

² “Historical truth does exist, not in the scientific sense but as a reasonable approximates of the past”.

Bernal (2003) denomina de Modelo Antigo aquele no qual há a aproximação entre a Grécia e o Egito e de Modelo Ariano o que não há. O autor desconstrói a elaboração do Modelo Ariano no seio das universidades alemãs, procurando validar o Modelo Antigo, submetendo-o a algumas revisões. Para tanto, utiliza-se da Arqueologia, mais especificamente a da Idade do Bronze, e fundamenta com ela a sua argumentação de que houve estabelecimentos egípcios e fenícios de grande influência na Grécia.

Assim, entre os séculos XIX e XX, houve um debate em torno da presença ou não de cultura oriental na sociedade. Esse debate encontrava-se no centro das interpretações sobre a Grécia. No Modelo Antigo, como citado, explicava-se a Grécia como habitada por tribos primitivas e depois colonizada por egípcios e fenícios. Já no Modelo Ariano a cultura grega teria sido resultado de invasões dos povos do norte – fornecendo argumentos para uma superioridade europeia sobre os demais continentes por localizar os gregos (pensados como criadores da civilização) como um povo setentrional. Esse deslocamento seria proposital, pois os europeus “não poderiam ter recebido a herança de sua civilização das luxuriantes e decadentes regiões meridionais e orientais” (BERNAL, 2003, p. 18). Nesse sentido, o autor defende que os Estudos Clássicos possuem um papel de atuação na construção ideológica de discursos políticos por intermédio de modelos interpretativos sobre as origens da Grécia.

Além desses dois modelos, Bernal ainda conceitua o Modelo Ariano Ampliado, vigente em boa parte do século XIX e “que negava as tradições gregas a respeito dos egípcios mas aceitava aquelas referentes aos fenícios” (BERNAL, 2003, p. 22) porque os fenícios eram associados aos judeus e considerados herdeiros dos seus traços linguísticos e dos seus costumes. Esse modelo somente pôde ser aceito em uma época de relativa tolerância a essa etnia na Europa, sendo desconsiderado no auge do imperialismo e do antissemitismo (BERNAL, 2003, p. 23).

A partir desse exemplo de debate observa-se que os Estudos Clássicos se aproximam, muitas vezes, de discursos ideológicos e políticos, que a história não é desengajada e, em algumas circunstâncias, o passado pode ser usado para legitimar projetos do presente. Dessa maneira, a história não é neutra e, por isso, o contexto do historiador importa, bem como as suas preocupações, a sua linha de pensamento e as suas escolhas.

Conforme se observará ao longo deste capítulo, em especial no item *2.1 Identidades Nacionais* e no subitem *2.1.2 O caso da Grécia*, que se refere ao debate específico desta tese, há, conforme Tziovas (2008, p. 287-288) quatro modelos para o entendimento do passado grego: 1) O simbólico ou arqueológico, no qual o renascimento do passado clássico supera a

distância entre o passado e o presente em um nível simbólico, principalmente pela purificação de monumentos e de quaisquer outros vestígios antigos. 2) O esquema orgânico ou romântico, que vê o passado como algo vivo no presente e no qual a nostalgia de um grande passado é substituída pela de autenticidade. 3) O modelo estético ou modernista, com uma visão dinâmica da identidade grega e com uma presença do passado no presente mais estética do que histórica. 4) O modelo crítico ou pós-modernista, que entende o passado como aberto a contínuas interpretações e rearranjos; nele, a noção de continuidade histórica é deixada de lado e é dada preferência ao estudo de rupturas, silêncios e períodos negligenciados.

A primeira abordagem pode ser descrita como o caminho simbólico ou arqueológico, na qual há um renascimento do passado clássico como modelo idealizado, de modo que ocorre um processo de purificação constituído pelo expurgo dos acréscimos históricos e das modificações de monumentos antigos. Acontece, também, a mudança dos nomes de lugares³ e até mesmo da própria língua por meio da construção de uma linguagem como a *catarévoussa* (TZIOVAS, 2008, p. 287).

Enquanto a primeira abordagem se baseia em tratar o passado como um monumento arqueológico, a segunda, que pode ser definida como holística e romântica, prevê o passado como uma presença viva em forma de vestígios que podem ser rastreados na cultura moderna. Isso implica em uma transição da nostalgia da glória do passado para uma busca por uma autenticidade perdida, o que sustentou a ascensão do estudo do folclore na Grécia no final do século XIX (TZIOVAS, 2008, p. 287).

A terceira abordagem, chamada de estética ou modernista, representa uma extensão das duas primeiras, assumindo a presença do passado não tanto como uma sobrevivência histórica, mas como uma espécie de continuidade estilística ou uma equivalência metafórica. Assim, a noção de continuidade é estetizada e não é entendida em termos materiais, históricos ou linguísticos. Desde que o passado permeie o presente estilística e esteticamente, a continuidade será implícita (TZIOVAS, 2008, p. 288).

A quarta maneira de abordar o passado pode ser descrita como crítica ou pós-modernista. Nem a pureza e nem a autenticidade popular são procurados pelos seguidores desta abordagem, na área da linguagem. Em outros domínios também não há a percepção rígida do passado, que não é mais tratado como um monumento, pois não é considerado um dado indiscutível, mas uma entidade que pode sofrer constante reinterpretação e revisão,

³ Após a independência, muitos nomes albaneses, turcos e eslavos de cidades, de aldeias e de outros locais foram helenizados: Vostitsa, por exemplo, tornou-se Aigion. Este processo de helenização continuou durante o século XX. Nesse movimento, inclusive estradas, embarcações e produtos industriais adquiriram nomes gregos (TZIOVAS, 2008, p. 289).

permitindo a emersão dos aspectos suprimidos. Como consequência, estudam-se períodos menos enaltecidos ou mais controversos, como o bizantino ou o otomano (TZIOVAS, 2008, p. 288).

Pode-se argumentar que essas não são as únicas perspectivas para se perceber o passado, mas são instrutivas para se entender as forças que moldam as exposições dos museus (GAZI, 2011, p. 365), um dos temas de pesquisa deste trabalho. No item *2.1 Identidades Nacionais*, no subitem *2.1.2 O caso da Grécia*, e ainda no capítulo 6, esses pontos de vistas poderão ser observados. Com eles notar-se-á, na análise, como certa imaginação em torno da nação e do passado sensibiliza os sentidos que as ânforas panatenaicas expostas no NAM podem passar tanto para o estudioso como para o visitante do museu.

Tal ideia de Grécia imaginada terá no trabalho relação direta com o tema da identidade, considerada como a projeção de um ideal elaborado a partir da criação de um modelo definidor de certo grupo, levando as pessoas a se reconhecerem como parte de uma unidade, mesmo podendo haver contradições no interior dela. Isso significa que não pretende representar o que é comum ou essencial, em um grupo, mas considera as variações situacionais, geradoras de diferenças.

Entende-se essa concepção como marcada pelo simbólico (classifica o indivíduo pelo que usa) e pelo social (é convencionada e modificada conforme as necessidades do grupo), dois processos diferentes, porém necessários para a construção e a manutenção das identidades (WOODWARD, 2000, p. 14). A marcação simbólica, nesse contexto, transmite sentido às práticas e às relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído.

Além disso, a identidade ainda possui dimensão histórica (é configurada em momentos específicos) e representacional (compreendida a partir da relação entre cultura e significado) (CANDAU, 2012). Por fim, ela compreende uma construção social, uma relação dialógica entre o *eu* e o *outro* (CATROGA, 2001).

Conforme Candau (2012, p. 27):

as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de ‘traços culturais’ – vinculações primordiais – mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socio-situacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de ‘visões de mundo’ identitárias ou étnicas.

Para Candau (2012, p. 50), a identidade “não existe se não diferencialmente, em uma relação sempre mutável mantida com o outro.” Então, ela é relacional, marcada pela diferença

e não é fixa (WOODWARD, 2000; HARTOG, 2004). Nesse pensamento, a identidade relacional entende a diferença como estabelecida por uma marcação simbólica relativa a outras identidades.

É importante, ainda, salientar que os surgimentos das identidades possuem dimensão histórica, pois se localizam em um ponto específico do tempo, conforme será discutido a seguir com o exemplo das identidades nacionais – uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas demandas por antecedentes históricos e mostram-se envolvidas pelos sistemas de representação que marcam diferenças (exemplo do uniforme militar ou do hino e da bandeira nacionais) (WOODWARD, 2000, p. 14).

2.1 IDENTIDADES NACIONAIS

Para a pesquisa neste doutorado, o debate sobre a identidade centrou-se na concepção de identidade nacional, a qual, nos Estudos Clássicos, de acordo com Silva (2005, p. 97), sempre existiu, desde o pleitear de uma herança justificadora ampla (a civilização, transmitida dos antigos para os modernos), até a legitimação de regimes autocráticos de direito.⁴ Segundo Díaz-Andreu (2007, p. 33), isso aconteceu porque a Antiguidade Clássica e a cultura material foram usadas como metáforas para uma nova forma de poder político.

No século XIX, o desenvolvimento da Arqueologia como disciplina legitimou, de certa forma, tal reivindicação por uma herança antiga, pois as suas ligações com os discursos e as práticas nacionalistas tornaram-se claras. Como resultado, o registro e o estudo de tais associações tornaram-se um tema acadêmico, produzindo várias publicações e até gerando cursos universitários (HAMILAKIS, 2007, p. 13).

Portanto, a Arqueologia tornou-se uma disciplina organizada na Europa no momento em que os Estados-nação emergentes precisavam provar fisicamente a sua Antiguidade. A perspectiva de estudo deste trabalho é, nesse sentido, a percepção de como os seus produtos,

⁴ No século XIX, o desenvolvimento de uma sociedade foi representado metaforicamente pela vida de um humano, de modo que, já em 1730, Thomas Blackwell podia ver os gregos como a infância da Europa. Em outras palavras, eles representavam um estágio anterior ao longo de um eixo europeu que reivindicava incondicionalmente a herança grega. Na década de 1860, Fustel de Coulanges sugeriu, de modo semelhante, que o desenvolvimento evolucionário de uma sociedade se espelhava ao de um jovem. Além disso, a ascensão contemporânea do positivismo ajudou no tratamento das formas sociais como se elas fossem as categorias científicas naturais, e, assim, as teorias da evolução natural (que circulavam antes de Darwin publicar *A origem das espécies*, em 1859) passaram a ser aplicadas à teoria social, notadamente através do trabalho de Herbert Spencer. A importância de Darwin estava no mecanismo que ele propôs de seleção natural da evolução que, em alguns círculos intelectuais, servia para atribuir valores diferentes a categorias étnicas ou formas sociais específicas (HALL, 1997, p. 10).

isto é, as suas histórias, os seus discursos e os seus artefatos, estão implicados em certa reprodução da nação.

É importante lembrar que existem outras maneiras de se conceituar identidade nacional, formas que consideram a diversidade cultural, étnica, social e política de um Estado e o seu desgaste em virtude de transformações sociais e de processos de globalização, como, por exemplo, Hall (2004). Considero, sim, as identidades culturais, “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” (HALL, 2004, p. 8), mas não abordo a “crise de identidade”, a degradação dessas identidades na modernidade tardia. Afinal, a intenção é de estudar certa permanência de valores e mitos da nação no museu, o que será feito a partir de discussões de autores como Díaz-Andreu (2007), Hamilakis (2007) e Silva (2005).

Assim, a análise específica buscará compreender se existe alguma ideia de identidade nacional difundida na exposição de vasos gregos do NAM, particularmente das ânforas panatenaicas, e como isso pode influenciar, ou não, o conhecimento do passado. Na primeira parte deste capítulo realizar-se-á uma escrita sucinta sobre o nacionalismo e a Grécia, com a finalidade de localizar as interpretações do mundo antigo que podem se apresentar no museu e na sua coleção.

2.1.1 Nacionalismo

De acordo com Díaz-Andreu (2007, p. 5), o nacionalismo distingue-se do patriotismo, pois enquanto este abrange apenas sentimentos de apoio, lealdade ou crença em uma nação, o primeiro também se refere a uma doutrina e a um movimento político organizado que visa à autodeterminação política da nação.

O nacionalismo é uma ideologia com certa variedade de tipologias, como o nacionalismo cívico ou político e o cultural ou étnico. No primeiro, o conceito de nação é acompanhado de um reconhecimento universal do povo. Já no segundo, as nações são como unidades formadas por indivíduos que compartilham uma história comum e, portanto, partem do mesmo grupo étnico, falam a mesma língua e evidenciam um conjunto distinto de costumes ou de cultura (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 6).

Apesar dessa diversidade no entendimento do nacionalismo, neste trabalho ele foi compreendido como a estrutura orientadora do significado da nação e um processo de

construção imaginária da sociedade que começou com os europeus dos séculos XVIII⁵ e do XIX, que buscavam uma ascendência antiga, étnica e gloriosa que lhes garantisse reivindicar um parentesco racial com os gregos e romanos, a fim de fundar seus direitos de posse, imperialistas e colonialistas.⁶ Isso ocasiona, como explica Silva (2005, p. 93), a ideia de continuidade em relação ao passado histórico, tanto étnica como de algumas instituições, evocando certa ancestralidade e antiguidade da nação, e perpetuando identidades nas imagens da vida nacional.

No século XX, no contexto das duas grandes guerras, esse uso político do mundo antigo continuou⁷ e, em todos esses momentos, as memórias nacionais foram exigidas pelos grupos étnicos no poder, sendo (re)estabelecidas em períodos de crise (SILVA, 2005, p. 94).

Esse uso deliberado do passado, como observado também por Bernal (2003), reflete em questionamentos mais atuais sobre os usos discursivos de disciplinas encarregadas do seu conhecimento, como a História e a Arqueologia. Assim, pode-se afirmar que, entre os séculos XVIII e metade do XX, a História e a Arqueologia estavam a serviço do Estado, determinando qual tipo de memória e de cultura material seria possível (re)construir. Nesse cenário, a concepção moderna de nação constituiu-se em uma categoria identitária política e ideologicamente orientada, construída e não dada naturalmente.⁸

Pode-se concluir, resumidamente, que com o estabelecimento de Estados europeus modernos e suas identidades nacionais e étnicas, a Antiguidade foi conceituada de maneira homogênea, tendo como marcador da civilização o passado antigo da Grécia – glorificado e absorvido pelos países europeus, tanto literalmente por meio da remoção de artefatos e de sua exibição em coleções pessoais ou em museus, como conceitualmente com a adoção de ideias antigas (ROMANISIN, 2018, p. 11).

⁵ “O século XVIII foi a era do racionalismo. Os fundamentos da ideologia estavam no século anterior, na filosofia mecânica da natureza, redigida por estudiosos como o cientista britânico Francis Bacon (1561-1626) e o filósofo francês René Descartes (1596-1650). Para eles, a natureza poderia ser explicada como um mecanismo que funcionava como um relógio gigantesco, como um sistema de leis autorregulável. Essa crença acabaria sendo fatal para a sobrevivência dos modos religiosos de pensamento predominantes até então, abrindo o caminho político que levaria ao surgimento definitivo do nacionalismo político.” (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 41). “The eighteenth century was the era of rationalism. The foundations of the ideology lay in the previous century, in the mechanical philosophy of nature as drafted by scholars such as the British scientist Francis Bacon (1561–1626) and the French philosopher Rene Descartes (1596–1650). For them nature could be explained as a mechanism which worked like a gigantic clock, as a self-regulating system of laws. This belief would eventually prove fatal for the survival of the religious modes of thought prevalent until then, opening the political path which would lead to the definite emergence of political nationalism.”

⁶ Sobre outro exemplo de ascendência antiga, étnica e gloriosa, ver Morgan (2008).

⁷ Sobre o assunto, ver Arnold (1990) e Fowler (1987).

⁸ Nesse contexto, o conceito de bárbaro serviu de noção definidora, opondo-se ao termo civilizado. “A essência dessa dinâmica de oposições residirá na interpretação da diversidade como inferioridade, e terá como corolário, sob o pretexto de civilizar o outro, práticas imperialistas e colonialistas.” (SILVA, 2005, p. 92).

2.1.2 O caso da Grécia

Na Grécia, pelo menos até o final do século XVIII, a lacuna entre o mundo antigo e o mundo moderno era parcialmente promovida pela Igreja, que queria lembrar às pessoas que elas eram, em primeiro lugar, cristãs ortodoxas, e que a denominação “helena” ainda era identificada como pagã. Contudo, isso começou a mudar quando um sentido de tempo contínuo passou a se desenvolver,⁹ ganhando forma o que se denomina de modelo simbólico ou arqueológico de interpretação do passado, e quando entrou em moda uma ideia de que as musas estariam retornando à Grécia após um exílio temporário na Europa Ocidental, durante o período otomano (TZIOVAS, 2008, p. 288).

Essa perspectiva também começou a se modificar a partir do entendimento do europeu ocidental do fim do século XVIII e início do XIX (denominado de fileleno),¹⁰ para quem os gregos modernos eram os descendentes diretos da Grécia antiga, origem da civilização e berço das nações ocidentais, da política e da liberdade. Nessa ideia, era

⁹ Segundo Tziouvas (2008, p. 288), antes da guerra pela independência, os livros de História, na Grécia, faziam referência ao passado cristão e ignoravam a Antiguidade grega. A perspectiva cristã via o mundo como a criação de Deus, na qual o progresso era determinado pelo conflito entre a fé e a incredulidade, sendo a salvação humana a questão central.

¹⁰ “O filelenismo nasceu no século XVIII. [...] As elites iluminadas imaginavam a Grécia como a terra da natureza, do gênio e da liberdade, em oposição à sua própria experiência de viver em um mundo artificial, especializado e autoritário. Essas ideias permeavam a classe média mercantil grega emergente e os estudiosos gregos contemporâneos, que lançaram as bases para o desenvolvimento posterior do nacionalismo grego. Por meio dos seus contatos com o Ocidente, eles perceberam o respeito com o qual as elites ocidentais encaravam a Grécia antiga, ao mesmo tempo em que coleções arqueológicas de vasos e estátuas gregas eram exibidas nos melhores e mais apreciados museus. Eles também se deram conta do atraso do Império Otomano do qual faziam parte. A rejeição aos seus senhores foi parcialmente instigada pelos russos como parte da estratégia da Rússia de enfraquecer seu rival no sudoeste. Os gregos instruídos ficaram orgulhosos da língua que haviam herdado de seus ancestrais. Nas últimas três décadas do século XVIII e nas duas primeiras do XIX, a nova elite econômica na Grécia subsidiou professores para estudar nas universidades ocidentais, onde se familiarizaram com o filelenismo ocidental. Os intelectuais gregos europeizados começaram a imitar a Antiguidade como forma de revivê-la: começaram a escrever na língua dos antigos, a promover o uso de nomes antigos para as novas gerações e, às vezes, até a se vestir como gregos antigos.” (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 82-83). “Philhellenism was born in the eighteenth century. [...] the enlightened elites imagined Greece as the land of nature, genius, and freedom as opposed to their own experience of living in an artificial, overspecialized and authoritarian world. These ideas permeated the emergent Greek mercantile middle classes and contemporary Greek scholars, who laid the foundations for the later development of Greek nationalism. Through their contacts with the West, they realized the respect with which Western elites regarded ancient Greece, to the extent that archaeological collections of Greek vases and statues were exhibited in the best and most appreciated museums. They also became aware of the backwardness of the Ottoman Empire of which they were a part. Their rejection of their masters was partly instigated by the Russians as part of Russia’s strategy to weaken their rival in the southwest. Educated Greeks became proud of the language they had inherited from their ancestors. During the last three decades of the eighteenth century and the first two of the nineteenth century, the new economic elite in Greece subsidized schoolteachers to study in Western universities where they became familiar with Western philhellenism. Europeanized Greek intellectuals began to imitate antiquity as a way of reviving it: they began to write in the language of the ancients, to promote the use of ancient names for the new generations, and on occasions even to dress like ancient Greeks.”

inaceitável a Grécia ser cristã e estar sob o domínio islâmico do Império Otomano e, por isso, para uma regeneração helênica, a independência seria a melhor opção (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 82).

Essa independência de fato ocorreu após muitos anos de guerra (1821-1832) e a Grécia viu nas antiguidades uma metáfora não só para a civilização, mas também para a delimitação e formação do seu próprio território, bem como para os seus próprios direitos políticos. O antigo passado grego se tornou, assim, a evidência do direito do país à autodeterminação (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 80).

Após a independência, esse forte apelo pelo passado ajudou na modelagem do Estado. A Grécia, de certa forma, resgatou seu passado helênico e o seu povo se denominou heleno, referenciando-se ao tempo no qual a antiga vivência particular das pólis foi de alguma maneira substituída por uma *oikoumene*, uma espécie de comunidade universal, de base linguística e cultural, sob a égide da Hélade (VÁRZEAS, 2010, p. 40). Uma época de abertura ao outro e de curiosidade pelo diferente e pelo exótico, porém, permanecendo certo sentimento de pertença, ou, pelo menos, uma noção de identidade relativa a um lugar, que já não é a vida comunitária da pólis, mas a cultura e a língua que formam o ideal do homem como cidadão do mundo (VÁRZEAS, 2010, p. 47).

Assim, denominar-se heleno, e não somente grego, remete a um passado no qual a *koiné*, ou língua comum, acabou por se sobrepor aos dialetos existentes nas várias partes da Hélade. Era, também, um momento no qual uma educação helênica surgia nos centros urbanos com o aparecimento do *gymnasium* e a sua formação baseada nos estudos literários e científicos que visavam a uma *paideia*, a uma cultura geral a partir da fixação dos textos antigos, que constituíam a cultura da Hélade (VÁRZEAS, 2010, p. 41).

Nesse contexto, Atenas foi considerada o lugar de origem da democracia, reintegrada como a capital da Grécia em 1833, e Esparta foi reconstruída com a intenção de se tornar a segunda cidade do reino (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 85). Com isso, se iniciou o processo de imaginar a nação, o qual, resumindo:

deu-se sobre a base dos seguintes fatores, dentre outros: a independência nacional da Turquia; a reconstrução de monumentos históricos, como o Partenon¹¹ e o templo de

¹¹ O Estado grego se preocupa, dentro das regras do direito internacional, com a proteção dos bens culturais que estão historicamente ligados à Grécia, onde quer que estejam. Essa ampla definição de proteção, ausente em leis anteriores a 2002, vai além da ratificação legal da cruzada dos mármore do Partenon e sanciona uma política que considera o território do helenismo muito mais amplo do que as fronteiras do Estado-nação, mostrando os ecos do século XIX e do sonho de incorporar dentro dos limites dos territórios da Grécia os territórios vistos como parte do helenismo (HAMILAKIS, 2007, p. 53).

Atena Nike na Acrópole; a formação de uma história mítica da nação por parte dos intelectuais, que valorizou os monumentos clássicos; a proteção das antiguidades e o surgimento de uma historiografia nacional; a intensificação das atividades arqueológicas e o surgimento de uma arqueologia nacional; uma política estatal através de instituições arqueológicas e jornais oficiais; a importância dos artefatos devido ao positivismo arqueológico¹² que os toma como verdade absoluta e sua divulgação ao público (GRILLO, 2017a, p. 188).

Nessa conjuntura, a Grécia moderna foi inventada por uma convergência dos processos colonial e nacional¹³, ou seja,

Se por um lado, a Europa colonial, através do mecanismo do helenismo ocidental baseado em uma narrativa linear de continuidade entre o passado grego e seu presente, inventou a Grécia moderna, por outro, é necessário enfatizar que a narrativa nacional helênica emancipou-se desse conceito adaptando-o e transferindo-o para si mesma (GRILLO, 2017a, p. 190).

Hamilakis (2007) denomina helenismo indígena essa narrativa autônoma que surgiu da necessidade de abordar a descontinuidade temporal na narrativa nacional, como a “escravização” e a “morte” da nação em 338 a.C. na batalha de Queroneia, até a sua ressurreição em 1821 nas lutas pela independência. Essa tensão foi resolvida pelos folcloristas por meio de uma síntese religiosa, coletando vestígios das antigas religiões gregas na tradição ortodoxa e colocando ênfase em seus aspectos materiais, por exemplo, com o estabelecimento de igrejas em locais de adoração antiga. O helenismo indígena propôs, dessa forma, uma continuidade espiritual e cultural, que reabilitou Bizâncio, formalizou os laços com a teologia cristã e construiu um mundo clássico mais à vontade no oriente cristão ortodoxo do que no ocidente católico e protestante (HAMILAKIS, 2007, p. 123).¹⁴

Esse esquema de entendimento do passado é denominado orgânico ou romântico e, além das antiguidades e da teologia cristã, a língua grega também fez parte desse movimento de imaginar a nação. Por semelhança ao grego antigo, a língua moderna passou a simbolizar

¹² O positivismo pode ser definido como a crença filosófica em um conhecimento objetivo, governado por leis semelhantes àquelas postuladas para as ciências naturais, que podem ser obtidas através da indução empírica. Em termos históricos, o positivismo proclama tanto a existência de um passado real e objetivo que é externo ao analista histórico quanto a possibilidade de descrevê-lo em seus detalhes mais precisos (HALL, 1997, p. 5).

¹³ O colonialismo e o nacionalismo, em particular, mostraram ter muito em comum, e, apesar das conotações anticoloniais do nacionalismo (e da conveniência prática e implementação bem-sucedida dessa retórica nos movimentos nacionais anticoloniais), eles compartilharam muitas ideias e noções, como as categorias primordiais e essencialistas de ênfase em raízes e ancestralidade, sua missão civilizadora / nacionalizadora transformadora, as percepções patriarcais de gênero e sexualidade e a construção de um eu autônomo e delimitado. Ao mesmo tempo, a nacionalização da sociedade foi uma forma de colonização: a produção do *topos* nacional, especialmente através de processos como nomear a terra, identificar monumentos nacionais e ligar a mitologia da nação com a topografia produzida (HAMILAKIS, 2007, p. 19-20).

¹⁴ Para refletir a respeito disso, ver Mackridge (2012).

uma tradição ininterrupta que ligava a Grécia contemporânea e a antiga (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 80).¹⁵

De forma geral, segundo Grillo (2017a, p. 191), o processo de inventar o país do presente para o passado criou “um sentido pseudo-histórico de continuidade; pois ocorre em seu desenrolar o apagamento das diferenças, seja no próprio passado, seja deste em relação ao presente”. Entender isso significa tornar a pesquisa “menos comprometida com o uso ideológico do passado e mais preocupada com a diversidade dos homens e das culturas por eles produzidas.” (SILVA, 2005, p. 99). Em outras palavras, o conhecimento se torna mais plural.

De acordo com Hamilakis (2007, p. 25-26), atualmente, as principais características da produção arqueológica na Grécia são: 1) A antiguidade, muitas vezes, ainda opera como uma religião secular e um ideal estético. 2) Os arqueólogos estatais não são apenas colaboradores de uma missão nacional, mas, também, são os especialistas do ritual dessa religião, interpretando as escrituras sagradas e realizando vários rituais de purificação, e, também, guardam os museus, frequentemente vistos como os templos da nação. 3) As missões arqueológicas estrangeiras incorporam a constituição mútua da arqueologia colonial e nacional. 4) A legislação tenta reconciliar a missão nacional fundamental e o papel da antiguidade material com as obrigações internacionais, o turismo e as considerações financeiras e econômicas.

A Antiguidade na Grécia (HAMILAKIS, 2007) se tornou uma entidade sacralizada e esteticamente ideal, sendo os monumentos, os locais e os artefatos, ícones de adoração e, também, suas obras de arte (embora muitos museus recentes e menores tenham se afastado desse paradigma). Assim, o Serviço Arqueológico do Estado produz valor sagrado e estético por meio de práticas como a autenticação de réplicas de arte antiga, que levam o selo oficial de “cópias autênticas” – essa, na denominação de Tziovas (2008), é a perspectiva estética ou modernista de interpretação do passado.

Os locais sagrados da imaginação europeia, muito adorados pelos viajantes ocidentais (que também são os locais sagrados de certa imaginação nacional helênica), são, muitas vezes, reconstruídos em uma forma idealizada, resultando em uma prática na qual o passado material clássico é higienizado¹⁶, sendo, além do mais, bastante conveniente para a nova indústria de produtos visuais (HAMILAKIS, 2007, p. 96).

¹⁵ A respeito da questão da língua e da identidade nacional na Grécia, ver Mackridge (2009).

¹⁶ Segundo Tziovas (2008, p. 289), ao revelar e restaurar o passado, a arqueologia clássica contribuiu para o processo de construção da nação. Buscou pureza e perfeição na forma estética e restaurou os monumentos do

A publicidade comercial de bens de consumo, por exemplo, manipula, algumas vezes, os símbolos do patrimônio clássico desde o desenvolvimento industrial. Nesses casos, os empresários gregos se apresentam como os dignos descendentes de seus gloriosos ancestrais, por meio de anúncios que justapõem seus produtos industriais com as imagens de obras-primas antigas (PAPAGEORGIOU-VENETAS, 1994, p. 346).

Essa tática direta e ingênua evolui progressivamente para uma estratégia cada vez mais sofisticada, usando associações simbólicas. Durante as últimas décadas, muitas vezes, imagens extraídas de antigas obras de arte têm desempenhado um papel cada vez maior na publicidade comercial.¹⁷ Essa tendência é obviamente devido ao fato de que o público em geral é incrivelmente consciente da cultura antiga pelo viés do turismo de massa e das exposições (PAPAGEORGIOU-VENETAS, 1994).

Retornando às características da arqueologia grega atual, os seus profissionais, os arqueólogos, são geralmente funcionários públicos nomeados para o serviço depois de uma competição aberta, baseada em exames, nos quais os candidatos têm que demonstrar amplo conhecimento em vastos períodos cronológicos.¹⁸ Em termos empregatícios, conforme Hamilakis, para todo o país há menos de mil postos permanentes na área, todavia, existe um grande número de arqueólogos empregados em contratos temporários.

Para algumas pessoas esses profissionais desfrutam de um *status* semelhante ou pior do que o de um coletor de impostos ou de um policial desajeitado, pois seriam vistos como agentes do Estado que obstruem o “desenvolvimento” e o sucesso financeiro de uma área, recusando-se a conceder permissão de construção ou retardando consideravelmente o processo de construção em áreas com características arqueológicas consideradas dignas de preservação (HAMILAKIS, 2007, p. 37).

Contudo, poucos arqueólogos estatais têm tempo e meios para realizar escavações sistemáticas de longo prazo, ao contrário, por exemplo, das escolas arqueológicas estrangeiras ou das universidades. Para algumas pessoas, portanto, o arqueólogo estatal é alguém que se

século XIX tratando-os como intocados pelo tempo. Um exemplo bem conhecido é de 1836 a 1875, quando houve uma sistemática retirada de todas as adições pós-clássicas da Acrópole e o local, então, foi gradualmente despojado de quaisquer “restos de barbaridade”.

¹⁷ De acordo com Papageorgiou-Venetas (1994, p. 346), quando a propaganda moderna explora motivos antigos o faz com uma mensagem muito simples, ou seja, que o bem anunciado é “clássico”, significando, neste caso, algo que é absolutamente sólido, forte, perfeito e eterno. Para os estudiosos, isso prova que na cultura moderna há de fato um conceito comum de “clássico” que pode ser evocado em grupos mais amplos da população por meio de imagens extraídas do mundo antigo. O consumidor que compreende a mensagem também desfruta da agradável sensação de participar do reino da cultura superior, cuja posse estava associada a um *status* social mais elevado.

¹⁸ Períodos clássico, bizantino e pós-bizantino.

preocupa apenas com a implementação da lei e a imposição de restrições, em vez da recuperação e da apresentação de grandes sítios arqueológicos (HAMILAKIS, 2007, p. 38).

Os arqueólogos acadêmicos, por sua vez, além de estarem no sistema de ensino, muitas vezes, influenciam a produção e a reprodução arqueológica participando de todos os importantes órgãos de decisão, como os conselhos arqueológicos locais, o Conselho Arqueológico Central (KAS), os comitês estaduais de exame de bolsas, o exame para o recrutamento de arqueólogos no serviço arqueológico do Estado e as comissões das principais conferências e exposições arqueológicas.

Já os sítios arqueológicos recebem, de forma geral, universitários de diferentes nacionalidades que realizam uma série de escavações de pesquisa e treinamento e, ainda, empregam um grande número de trabalhadores para realizar as tarefas manuais. Neles os alunos em treinamento (acadêmicos diretamente orientados pelo arqueólogo responsável), normalmente, guardam os registros e os cadernos e são instruídos a supervisionar os trabalhadores, criando uma dicotomia entre o trabalho manual e o intelectual, o que pode assumir conotações de classe (HAMILAKIS, 2007, p. 45-46).

Outra característica da arqueologia grega é a sua relação de troca com o imperialismo e o colonialismo¹⁹, pois arqueólogos gregos, algumas vezes, concedem permissão de trabalho às escolas estrangeiras, que, por sua vez, fornecem instalações e acesso à produção científica. Então, essa é uma forma dos arqueólogos gregos internacionalizarem seu trabalho e conseguirem acesso a fóruns acadêmicos internacionais.

Finalmente, a lei é que regula a gestão do recurso simbólico mais importante da nação. No seu texto final, de 2002, todas as antiguidades anteriores ao ano de 1453 d.C. são declaradas como propriedade do Estado e não podem circular no mercado ou serem de propriedade privada (HAMILAKIS, 2007, p. 53) (confrontar com capítulo três). Além disso, ela precisa conciliar as preocupações nacionais com as obrigações internacionais (tratados com a União Europeia e com a Organização das Nações Unidas), com a agricultura, a atividade de construção, o turismo e a vida diária.

¹⁹ A Grécia não foi formalmente colonizada, mas o processo de sua produção como Estado-nação moderno corresponde ao da colonização, não apenas pelas ideias da modernidade ocidental, mas também pelos processos, aparatos e grupos instrumentais na sua formação e propagação – essa abordagem ganhou espaço recentemente e alguns estudos começaram a analisar o nacionalismo grego do ponto de vista dos estudos pós-coloniais, como o de TZIOVAS (2008).

2.1.3 Considerações

Para concluir, da leitura desses textos a contribuição principal está no entendimento de que o passado é constituído por traços, cuja construção e reconstrução são sempre parciais, formando certa imagem da história. Nesse entendimento, o passado não é um campo neutro de discurso e, como explica Meskell (2002, p. 3), é necessário estar ciente de que as cartografias e os mapeamentos modernos são inscrições recentes, não tendo paralelos contíguos na Antiguidade. Isso, neste trabalho, gera um questionamento a respeito de como determinado documento (no caso as ânforas panatenaicas) e certo passado (o Festival das Panateneias e os jogos) são moldados e apresentados, permitindo refletir sobre o próprio fazer histórico, ou o fazer de outras disciplinas, empenhadas na construção do passado.

Como esse objeto de estudo, as ânforas, insere-se no âmbito da cultura material, ainda é interessante destacar que a arqueologia e o nacionalismo baseiam-se em uma forte interação entre a materialidade e o imaginário, pois os artefatos, devido a sua concretude, ganham visibilidade nos museus e valor icônico, mobilizando as identidades (GRILLO, 2017a, p. 187). Dessa maneira, pode-se pensar que a identidade nacional e o imaginário se conectam.

Com tudo isso, após compreender que a Antiguidade não é naturalmente dada ao presente e com a finalidade de evidenciar como a cultura material e o passado serão tratados, na segunda parte deste capítulo, o texto explicará as teorias, as abordagens e os métodos da pesquisa.

2.2 PERSPECTIVAS DE ESTUDO

A fim de delimitar a área de trabalho e o ponto de vista adotado – uma vez que o passado é atravessado pelo presente – situam-se aqui os preceitos da pesquisa, em outros termos, posicionam-se os critérios geradores de modalidades historiográficas, explicados por Barros (2009, não p.), como as dimensões, as abordagens e os domínios.²⁰

²⁰ As dimensões compreendem o que se traz para o primeiro plano no exame de uma sociedade – a política, a cultura, a economia, a demografia, entre outros – caracterizando-se pelos enfoques priorizados pelo historiador. As abordagens constituem-se pelo método, modo de escrita, seleção de documentos e a forma de tratá-los e nessa modalidade há como exemplos a História Oral, a História Serial, a Micro-História, e outras. Já os domínios são os agentes históricos analisados (a mulher, o marginal, o jovem, etc.), os meios sociais (o urbano, o rural, o público ou o privado), os âmbitos de estudo (a arte, o direito, a religião e outros) –, enfim, são os campos temáticos.

Dentro do amplo contexto de estudos dos vasos gregos e da cerâmica panatenaica, trabalha-se diretamente com a cultura material, uma dimensão historiográfica, pois se coloca em primeiro plano a vida material das pessoas em uma sociedade. Quando é abordada a iconografia, também está em primeiro plano o imaginário (no passado e no presente) em torno dos objetos. Assim, uma das prioridades da tese é a análise das ânforas panatenaicas e seu imaginário a partir da iconografia²¹, sendo o tema da identidade o assunto norteador da interpretação.

A pesquisa da iconografia, segundo Cerqueira (2000), é fundamental porque a imagem não é apenas uma categoria de figuração artística, mas o principal meio de comunicação. Para Cerqueira (2005), o iconográfico está entre o arqueológico e o artístico. Em outras palavras, a cultura material portadora de imagens possui uma especificidade em relação aos demais objetos arqueológicos, sendo um documento figurado com o seu modo próprio de expressão.

Pretende-se, aqui, entender essa iconografia e o imaginário, estudado a partir dela, como parte da cultura visual grega, ou seja, em um sentido mais amplo que o de arte grega. Interpreta-se a cultura visual não apenas com um significado único, mas se busca entender as relações humanas que a envolvem; dessa forma, faz-se um deslocamento da iconografia vascular do campo da História da Arte para o dos Estudos Visuais (MARTINS, 2013). Então, para o estudo da iconografia propõe-se uma interpretação a partir de uma teoria que entenda as imagens como constituintes do imaginário social da época (GRILLO, 2011), inserido na cultura visual, sendo objetos polissêmicos e construídos culturalmente (KNAUSS, 2006, 2008), cujos olhares dependem do próprio presente do pesquisador (ROBERTSON; BEARD, 1997).

Os Estudos Visuais emergiram a partir de 1980, em um contexto no qual, segundo Knauss (2006 e 2008), o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Assim, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura — o sistema de representações — instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero

²¹ Na Grécia, segundo Grillo e Funari (2010), a iconografia surgiu com os minóicos e micênicos no segundo milênio a.C. Entre 900 e 700 a.C. desenvolveu-se a cerâmica geométrica e entre 725-625, aproximadamente, a orientalizante. Os vasos áticos, por sua vez, surgiram por volta de 635 a.C. e foram pintados em duas técnicas: a de figuras negras (até cerca de 500 a.C.) — cujo vaso é mantido na cor da argila enquanto as imagens são pintadas com verniz negro — e a de figuras vermelhas (a partir de aproximadamente 530 a.C.) — que cobre o vaso inteiro com verniz negro e preserva as figurações na cor da argila. Já as ânforas panatenaicas são exceções de produção ceramista com figuras negras que não deixaram de ser feitas mesmo depois da técnica com figuras vermelhas estar no seu auge.

reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serviu, igualmente, para demarcar o estudo das imagens.

A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes. De forma geral, esse conceito possui duas perspectivas: uma que o define como o contexto da cultura contemporânea recente e outra que o considera ponto de partida para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história, em diversos espaços e tempos. Adotei neste estudo a segunda, pois ela implica em um modo de análise que abre o campo para interpretações históricas e culturais.

A cultura material possui um significado social, não verbal, meios pelos quais as pessoas se comunicam. Para Robertson e Beard (1997, p. 18), uma pesquisa com a iconografia envolve o diálogo entre a História, os Estudos Visuais e a Arqueologia, pois propicia um questionamento dos significados e das funções das imagens na sociedade. Nesta tese, em síntese, essa interdisciplinaridade propicia um estudo do imaginário a partir da iconografia como parte da cultura visual grega e para analisá-la será necessário interpretar não apenas um significado único, mas buscar entender as relações humanas que envolvem os objetos.

O entendimento desses objetos insere-se, ainda, em um modelo histórico e interpretativo de análise da cultura material e, em uma perspectiva mais contextualista, da teoria da imagem. Além disso, considera-se que as ânforas panatenaicas, objetos de pesquisa, possuem significações e funções múltiplas, bem como temporalidades distintas – por exemplo, enquanto na Antiguidade tinham significados diversos (prêmios, suporte para o óleo, urna funerária), hoje estão no contexto dos museus e das coleções.

A abordagem histórico-interpretativa “é uma linha que reabilita a interpretação histórica no seio da discussão arqueológica” (FRANCISCO, 2007, p. 55) e procura entender o objeto material a partir de suas relações dinâmicas na sociedade. É, também, uma perspectiva teórica que entende o artefato como sendo polissêmico, ou seja, compreende-o como passível de múltiplas interpretações. Constitui-se, ainda, por uma abordagem contextualista da Arqueologia, na qual o estudioso produz, a partir de leituras teóricas e metodológicas, uma inteligibilidade das imagens, pesquisa as relações entre elas e sua inserção no contexto da cultura de modo geral. De acordo com Morales (2014, p. 52), é um ponto de vista com a capacidade de trabalhar com ambiguidades, marcado pelo forte compromisso interdisciplinar e voltado mais para os contornos rugosos da história do que os lisos, sendo uma linha de

pensamento que não constitui uma subdisciplina da Arqueologia Histórica, mas seu atual estado intelectual e teórico.

Já uma abordagem contextualista da imagem tem conexão direta com o que já foi comentado sobre como será realizada a análise iconográfica. Nesse ponto de vista o olhar é construído social e historicamente e considera-se que a cultura visual não retém sentidos fixos, pois são situados na história. Portanto, a produção de sentido é um processo social, dinâmico e com múltiplas dimensões (uma delas o imaginário), ou seja, os significados não são dados, mas são construções culturais. Dessa maneira, há a tendência de se desnaturalizar a arte e se pressupõe que o valor estético não é imanente; afinal, existem modos de ver (MARTINS, 2013, p. 48).

Como ponto de vista, igualmente, utilizam-se os métodos arqueológicos para o levantamento da documentação, principalmente o método de catalogação. Aqui, o catálogo faz parte do texto e é de grande relevância, uma vez que é fruto de todo um trabalho de observação, seleção, interpretação e descrição.

Por último, os domínios concentram-se, por um lado, no que tange ao imaginário antigo, na temática do Festival das Panateneias, da deusa Atena Prômacos, dos atletas, da religiosidade e da política. Por outro, a respeito da contemporaneidade, a temática refere-se ao museu e à construção de um conhecimento sobre o passado, mais especificamente ao NAM e em como certa ideia de identidade nacional pode ou não estar presente na exposição das ânforas panatenaicas.

Nesse enquadramento, depois de delimitar as perspectivas de estudo, indaga-se a respeito de assuntos relacionados à dimensão da cultura material, do imaginário e do patrimônio.

2.2.1 Os objetos materiais e o imaginário

Os objetos arqueológicos somente começaram a ser considerados fonte histórica a partir da redefinição de documento na História, apesar de se constituírem em um dos vestígios mais antigos da vida humana. Como afirma Funari (2005, p. 104), “as fontes arqueológicas constituem um manancial extremamente variado para o historiador de todos os períodos da História, do mais recuado passado da Humanidade, até os mais recentes períodos e épocas.” Neste estudo, a análise irá examiná-los não de forma puramente material, mas sim em seus usos, em suas apropriações sociais e em sua necessidade social e cultural.

Nesse sentido, busca-se ter atenção não apenas aos objetos, como também às suas práticas sociais, questionando, ainda, sobre a sua materialidade. Assim sendo, para a análise da cerâmica, procura-se, nesta tese, estudar a parte física das ânforas panatenaicas, pesquisar o seu contexto histórico antigo e o atual no qual foram produzidas/são ressignificadas, e estudar de que forma se inserem na dinâmica social e cultural da Antiguidade e do presente no museu.

Além disso, a fim de manter uma perspectiva crítica da cultura material ao mesmo tempo em que a relaciona com a identidade (mas sem manter uma história legitimadora), busca-se interpretar os bens “com base num esquema teórico onde eles existem não em função de estarem respondendo a necessidades práticas universais, nem como indicadores de processos evolutivos e de difusão, mas como meios de demarcação de identidades e posições na vida social.” (GONÇALVES, 2007, p. 19).

Para tanto, será realizada a identificação de formas, cores e objetos, bem como a percepção de gestos e poses nas figurações. Além disso, serão identificadas as convenções a partir da bibliografia sobre o tema e, ainda, será feita a análise dos métodos de composição e de significação iconográficos, a fim de observar elementos sociais, políticos, religiosos e culturais.

Conforme explica Barros, a tradição antropológica há bastante tempo acentua que a consciência de ser o objeto material, sobretudo, cultura, permite pensá-lo como parte de sistemas simbólicos. Dessa maneira, o estudo do imaginário seria possível e seria um caminho para inscrevê-lo, junto de seus usos, “em uma teia de relações humanas que deve ser captada para que a História da Cultura Material não se transforme em um mero inventário descritivo de bens diversos e de suas formas de consumo.” (BARROS, 2009, não p.).

Nesse contexto, as imagens dos vasos gregos não são puramente decorativas e não são o complemento figurado dos textos, mas mostram o lugar de certos aspectos da vida antiga na cultura, na cultura visual, no imaginário, especialmente o ateniense, já que a maioria das figurações são dessa região. Por imaginário entende-se um sistema de representações expresso em discursos, imagens, ritos, práticas e performances, comportando mitos, crenças e conceitos, construindo identidade e fazendo exclusões (GRILLO, 2010, p. 33).

Assim, as imagens compõem o imaginário, ou seja, são “construções do imaginário social, que permitem uma aproximação às representações mentais dos cidadãos” (GRILLO, 2011, p. 60). Constituem, ainda, a cultura visual, pois há uma relação entre as imagens e a sociedade, uma interação que cria sistemas simbólicos.

Tanto o imaginário como as identidades elaboradas estão relacionadas com o conceito de representação, o qual inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, dando sentido à experiência vivida (WOODWARD, 2000). Nos estudos iconográficos são as chamadas convenções.

Contudo, essa ideia pode ser uma noção essencialista a partir do momento em que o produto (imaginário) de um grupo seja supostamente comum a todos os seus membros, criando o que Candau (2012) denomina de *retóricas holistas* – conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos. Então, com o intuito de evitar essa ideia essencialista é necessário considerar que o imaginário não é uniforme e as convenções realizadas para a análise devem receber um olhar crítico.

Nos estudos iconográficos, por exemplo, o reconhecimento do guerreiro e do herói, como de outros personagens, é feito a partir de convenções bem pensadas a partir da bibliografia. Outras vezes, as figuras humanas não seguem acompanhadas de inscrições que as identifique, mas sim de signos convencionados (a partir de muitos estudos) que se relacionam com determinado personagem. Aliás, isso não significa que tais reconhecimentos não possam receber novos olhares e serem entendidos de maneiras diversas.

Nomear ou reconhecer um personagem, portanto, é uma tarefa de pesquisa e de compreensão. Para Lissarrague e Schnapp (1981, p. 288) essa nomeação significa fazer da imagem uma história, uma narrativa. Assim, fazer as associações e identificar os personagens das imagens não é óbvio, pois é necessário construir categorias nas quais se enquadrem os agentes narrativos.

A construção do imaginário não é uma simples combinação de signos. Além da identificação de diversos sistemas que fazem sentido, é preciso constituir conjuntos de imagens mostrando como elas formam séries e como se organizam, quais são as variantes e os jogos no interior de cada série, como cada grupo de imagens se refere a todo o repertório que deve constantemente construir novos conjuntos. Nesse contexto, os universos imaginários não são possíveis com a análise individual de cada cena. Assim, o trabalho do estudioso é o de reconhecimento de séries, de definição de *corpus* social (caça, guerra, casamento) e religioso (sacrifício, cenas de culto), e ainda de análise de imagens (LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981).

Grillo (2014), por exemplo, explica que o herói presente no imaginário grego, mais especificamente ateniense, precisa estar nu na iconografia para ser um herói. O autor entende essa nudez tanto como um fato como uma invenção – um fato ao perceber que se trata de uma

convenção artística corrente no Renascimento e uma invenção, por ser uma construção discursiva.²²

Para Grillo (2014), essa nudez integra os ideais heroicos da pólis ateniense entre os séculos VI e V a.C., e constrói também o ideal do guerreiro. O autor analisa vasos áticos, com o tema da Guerra de Troia, a fim de refletir sobre a imagem que a cidade de Atenas faz de si em relação à guerra e analisa três momentos da iconografia: o armamento, o duelo e o retorno do guerreiro morto – momentos caracterizados como ritos de passagem, nos quais se percebe a identidade guerreira do jovem ateniense e o processo da nudez ganhando dimensão heroica.

Dessa maneira, nota-se a construção de uma memória épica, na qual a Guerra de Troia fundamenta os valores da sociedade, valores de beleza, de juventude, de virilidade e de coragem, provados física e moralmente quando o guerreiro coloca sua vida em risco para servir à cidade. Nesse cenário, o guerreiro é o que os outros veem do jovem, o que a sociedade faz dele, pois a incessante competição pela glória se encontra sob o olhar de outro, e só existe por esse olhar (GRILLO, 2014, p. 27) e, então, a “nudez não seria uma condição real na vida cotidiana. Foi artifício dos artistas para exprimir o caráter heroico dos guerreiros. Não sendo apenas uma convenção e exprimia valores de um guerreiro ateniense.” (GRILLO, 2014, p. 30).

Dessa forma, o imaginário em torno do herói é expresso por imagens, sejam elas iconográficas ou constituídas a partir da literatura²³, entendidas como parte de um processo cultural e social que estabelece certa identidade. Segundo Pinto (2010, p. 80-83), essa identidade, na maioria das vezes, é a projeção de um ideal e parte da invenção da tradição, na qual os antepassados idealizados passam a ser objeto de identificação e comparação – o herói teria ações consideradas ideais, de um passado mítico, e que serviria de exemplo para as ações do presente entre os atenienses. Assim, a cidade utilizava um passado idealizado que orientava o momento vigente. Portanto, no momento em que o herói (aqui, no caso específico o atleta das Panateneias) participava da vida prática da pólis, sua narrativa era rememorada e tornava-se presente.

Boardman (1978, p. 12), por outro lado, problematiza e reflete sobre a aproximação que se faz da literatura para a compreensão das figurações. A partir de imagens consideradas

²² Kenneth Clark, segundo Grillo (2014), realiza a distinção entre nu (forma de arte que se relaciona com o heroico, constituindo um conteúdo estético grego do século V a.C.), nu plástico (figura masculina) e o corpo despido (figura feminina). Já John Berger explica-nos ser o olhar do outro, do espectador, o responsável por uma categorização como a de Clark. Dessa forma, seria esse olhar do outro o transformador do despido em nu.

²³ A obra literária plasma em imagens verbais uma representação da realidade e cria mundos imaginários que remetem a uma complexidade real (ZÓ, 2015).

como sendo de Ajax e Aquiles no contexto de Troia, o autor questiona se o pintor foi “guiado” diretamente ou indiretamente por poemas de Homero que chegaram até os dias atuais; já em cenas com cavalos e bigas pergunta se essas imagens pretendiam construir alguma narrativa ou se o pintor apenas gostava de desenhar cavalos.

Portanto, além do estudo das escolhas dos pintores e de como faziam a composição, pesquisa que demanda uma análise conjunta dos painéis figurativos dos vasos, Boardman defende a necessidade do estudo dos artesões, refletindo sobre como poderiam influenciar o mercado, ou ser influenciados por ele, e como o próprio imaginário seria reapropriado pelo oleiro.

Enfim, de forma geral, tem-se observado a projeção do ideal do herói na antiga sociedade ateniense, mas um ideal que não é homogêneo, pois o imaginário em torno dessa idealização, envolvendo a nudez e valores de beleza, juventude e virilidade, relaciona-se com o olhar do outro, do espectador antigo ou mesmo do próprio pesquisador, o qual transforma o despido em nu, nomeia os personagens de acordo com as epopeias e reapropria e ressignifica suas imagens e sua materialidade seguindo as tendências da sua época. Nesse sentido, é possível considerar o imaginário da iconografia como parte da cultura visual e, ainda, como se fosse o imaginário da arte, que “não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a” (OMENA, 2010, p. 37).

2.2.2 Os objetos materiais e o patrimônio

Além de ser uma cultura material portadora de imagens e que, por isso, possibilita um estudo do imaginário, as ânforas panatenaicas também podem ser abordadas pelo seu conteúdo e seus significados no presente, mais especificamente no museu, instituição responsável por sua guarda, pesquisa e difusão. Dessa forma, mesmo sem o estudo detalhado do seu contexto arqueológico, as ânforas ainda são abordadas por aquilo que expressam, com o intuito de evidenciar como confirmam ou justificam certas crenças, e, principalmente, com o objetivo de mostrar seu potencial no entendimento de um passado e de um presente mais plurais, sendo participantes ativos na contemporaneidade.

Weismantel (2011), por exemplo, com as cerâmicas Moche de formas sexuais, realiza uma pesquisa de como a análise técnica e socioeconômica da cultura material é constituída desde que passou a ser considerada de interesse arqueológico. Outro caso é Cuno (2009), cujo livro apresenta diretores de museus, curadores e outros estudiosos que defendem

a proposição de que os objetos, mesmo os antigos sem informações de contexto arqueológico e/ou de proveniência, têm muito a ensinar sobre o passado, sobre a arte, sobre as aspirações humanas e as culturas e os tempos distantes – todos tendo relevância para a atualidade.

Já no campo específico dos vasos gregos, Norskov (2002) e Francisco (2012, 2013, 2015) realizam algo similar ao evidenciar os discursos e as referências para as identidades nacionais em torno da cerâmica – os quais serão aqui apresentados desde o século XIX (capítulo 3), evidenciando o processo de produção de memória e de patrimonialização dos vasos gregos, assunto relevante, pois deixa claro o lugar de onde é produzida a pesquisa.

Em síntese, o vaso grego como definido hoje é uma construção contemporânea inserida na representação de uma nação, a Grécia.²⁴ Na Antiguidade havia a produção de vasos de cerâmica por diversas localidades que tinham entre si certas articulações culturais, que hoje é reconhecido como mundo grego. Já a partir do século XVIII esses objetos começaram a aparecer no mercado de antiguidades, constituindo as primeiras coleções e iniciando uma prática de atribuir-lhes valor estético e monetário.

Desde então tais vasos possuem ampla circulação, sendo adquiridos por particulares ou instituições em todo o mundo (FRANCISCO, 2013, p. 37). Entretanto, soma-se a essa circulação, contemporânea, o contexto de proteção de antiguidades²⁵, o qual traz uma série de ações legais por parte da Itália (país com maior número de vasos gregos fora da Grécia) e da Grécia contra países que adquiriram peças ilegalmente.²⁶

A construção de novos sentidos para os vasos é, então, comum e em uma política de proteção às antiguidades o artesão é pensado como um artista, enquanto a cerâmica é considerada um objeto de arte. No Brasil, tal cerâmica, constituinte de coleções de objetos antigos, faz parte do patrimônio, mostrando aspectos culturais correspondentes com a formulação vaso-objeto de arte. Essa sua significação lhe confere valor simbólico e um lugar de poder, adquirindo um preço monetário relativamente considerável. Contudo, apesar de haver exceções, é importante destacar que essa quantia é modesta em relação ao alcance monetário das obras de arte contemporâneas (FRANCISCO, 2013, p. 38).

²⁴ O nome da Grécia em encontros acadêmicos e populares globais evoca noções de antiguidade clássica e, de fato, os nomes da Grécia e dos próprios gregos ainda denotam antiguidade primariamente clássica, daí a necessidade de muitas vezes acrescentar o prefixo “moderno” para denotar país atual e seu povo (HAMILAKIS, 2007, p. 58).

²⁵ Repatriar um objeto não significa que voltará à Grécia, mas que voltará para o país onde foi encontrado, pois a propriedade é assegurada no interior dos Estados nacionais. Assim, o vaso grego pode ser compreendido como patrimônio grego, italiano, inglês, cubano, brasileiro, etc. (FRANCISCO, 2015, p. 201).

²⁶ Sobre o assunto, ver Brodie (2005), Ferreira (2008) e Cuno (2008).

No mundo contemporâneo, o museu é o lugar da obra de arte antiga (COHEN, 2015, p. 474). Esse processo de institucionalizar²⁷ a cultura material, tornando-a um patrimônio, quando feita, segundo Ferreira (2008, p. 38), “pode servir aos diferentes grupos sociais para criar e valorizar identidades culturais. Ela é capaz de mediar relações políticas e sociais, de fortalecer hierarquias e poderes, legitimando-as por meio de testemunhos materiais que lhes dão sustentação”.

Acerca da importância desse processo, desde a Revolução Francesa o conceito de cidadania passa pela posse do patrimônio público. “Ser cidadão e pertencer a uma nação implica imbuir-se de um passado tangível, materializado no patrimônio.” (FERREIRA, 2008, p. 40). Criam-se, por meio dele, as tradições nacionais, que incutem nas memórias o que deve ser excluído e incluído, o que deve ser lembrado e cultuado, esquecido e silenciado. Nesse sentido, nenhum governo governa sem patrimônio. Essa é uma concepção que adquire forma no Colonialismo e conecta-se diretamente ao Nacionalismo.

Finalmente, pensar esse cenário para a cerâmica grega é bastante relevante, uma vez que faz parte da experiência atual com os vasos; afinal, o contato com esses objetos, seja por catálogos, bancos de dados *on-line* ou pessoalmente no museu, passa pela vivência de que constituem o patrimônio cultural, são objetos que possuem alto valor no mercado de antiguidades – uma significação diferente daquela da Antiguidade.

Nesse capítulo, por meio dos modelos teóricos de Bernal (2003), do entendimento das identidades nacionais – mais precisamente do caso da Grécia –, e dos esquemas de interpretação de Tziovas (2008), procurou-se mostrar que o passado é parcial, é construído e possibilita a compreensão do presente.

Já o estudo das ânforas panatenaicas, apresentado dentro da perspectiva do imaginário, da cultura visual e das identidades, permitirá uma abordagem em duas temporalidades: a Atenas antiga e o museu onde estão expostas (o NAM). Dessa maneira,

²⁷ “A institucionalização representou uma mudança dramática no estudo do passado. Isso significou um aumento importante no número de pessoas que trabalhavam no passado, um crescimento acentuado do financiamento disponível para seu estudo, sua popularização até um nível desconhecido antes e a disseminação desse tipo de discurso ocidental para além de seus limites geográficos anteriores.” (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 58). “Institutionalization represented a dramatic shift in the study of the past. It meant an important increase in the number of individuals working on the past, a marked growth in the funding available for its study, its popularization to a degree not known before and the spread of this type of Western discourse beyond its former geographical limits.”

procurar-se-á refletir sobre como objetos expostos juntos, de acordo com determinadas intenções, sensibilizam o conhecimento tanto do mundo antigo como do da contemporaneidade.

De certa maneira, os assuntos deste capítulo continuarão sendo desenvolvidos no próximo, com o caso específico dos museus na Grécia. Aqui, o objetivo principal foi definir as perspectivas de estudo, as quais se enquadram em um modelo histórico-interpretativo de análise da cultura material e em uma perspectiva contextualista da teoria da imagem, expressando uma compreensão dos objetos materiais como portadores de múltiplas significações e marcados pelo simbólico, pelo social, pelo político, pelo cultural e pelo histórico.

Por fim, todo esse capítulo possuiu a intenção de situar as teorias, as abordagens e os métodos de trabalho. Esse propósito de fazer uma localização permitiu, em suma, notar como a seguir irá se discorrer e se pensar acerca do NAM e de sua coleção de vasos gregos.

3 AS ANTIGUIDADES, O COLECIONISMO E O MUSEU

De acordo com Aronsson e Elgenius (2015, p. 1) um museu nacional, de maneira genérica, é uma instituição sociopolítica baseada em certo conhecimento, cujas coleções e exposições, em última análise, reivindicam, articulam e representam valores e mitos nacionais dominantes, pois desde a sua criação estiveram no centro dos processos de construção nacional.

A demanda por tais instituições ocorreu após as guerras napoleônicas, com a criação de Estados nacionais – nos quais as diferenças regionais foram rearranjadas para se ajustarem à identidade da nação. No mundo contemporâneo, esses museus continuam a negociar conflitos e contradições relacionados aos processos de construção da nação e, ainda, envolvem as comunidades com a finalidade de obter o apoio de cientistas, de conhecedores de arte e de cidadãos, bem como de políticos e de visitantes (ARONSSON E ELGENIUS, 2015, p. 2).

Nesta tese, os museus são entendidos a partir dessa relação com certa identidade nacional pleiteada, formulada e representativa de um passado. Neste capítulo será apresentada uma discussão sobre os museus nacionais na Grécia em seu contexto histórico, seguida de um estudo de mesmo teor do colecionismo, prática constituinte da instituição museológica e do NAM, onde estão os objetos investigados e cujos elementos iniciais para análise serão aqui apresentados.

É importante lembrar que os museus na contemporaneidade, em especial na Grécia, possuem objetivos diversos. Nem sempre mostram valores e mitos nacionais, às vezes promovem a análise e o debate da cultura local, da região onde estão, como, por exemplo, o Museu Arqueológico de Tessalônica. Outras vezes articulam com o presente um passado por vezes silenciado na perspectiva dos mitos nacionais, como o Museu de Arte Islâmica Benaki.

Contudo, a escolha feita aqui é por um museu nacional tradicional, localizado em Atenas (centro dos discursos atuais da nação grega), no caso o Museu Arqueológico Nacional de Atenas (NAM). A iconografia estudada, por ser da cerâmica, também restringiu a pesquisa ao NAM, pois o outro importante museu nacional em Atenas, o Museu da Acrópole, possui um foco expositivo na escultura e na arquitetura do Partenon e dos demais edifícios da Acrópole.

3.1 MUSEUS NACIONAIS

Hoje existem, na Grécia, oito museus que podem se qualificar como nacionais com base em seu nome, propriedade, escopo de coleções e significado nacional: o Museu Arqueológico Nacional de Atenas, o Museu Bizantino e Cristão, o Museu Grego de Cultura Folclórica, a Galeria Alexandros Soutzos, o Museu da Guerra, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, o Museu Estadual de Arte Contemporânea e o Novo Museu da Acrópole. Todos são controlados pelo Estado, têm coleções de importância nacional que representam a cultura grega desde os tempos pré-históricos até os dias atuais e as suas exposições têm um forte foco nas narrativas nacionais. As únicas exceções a essa regra são o Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas e o Museu Estadual de Arte Contemporânea de Tessalônica, cujas coleções abrangem arte grega e internacional. [...] Além desses, há mais três instituições que não são estatais, mas que possuem coleções de importância nacional e que ocupam uma posição pública significativa na articulação da identidade nacional: o Museu Histórico Nacional, o Museu Benaki e o Museu Marítimo Helênico. (GAZI, 2011, p. 373).²⁸

De todas essas instituições museológicas, aqueles nacionais por excelência são três: o NAM, o Museu Bizantino e Cristão e o Museu Grego de Cultura Folclórica. Resumidamente, são assim considerados por quatro motivos: 1) Referem-se aos três períodos canônicos da história grega (antigos, bizantinos e modernos). 2) Exibem importantes obras e informam ao público o que é patrimônio nacional. 3) Elaboram e difundem a noção de continuidade histórica da nação e sua unidade no tempo e no espaço. 4) São “considerados como *loci* de ‘segurança imaginária’, longe de noções perturbadoras de alteridade, descontinuidade e inquietação contemporânea” (GAZI, 2011, p. 373).²⁹

Pode-se pensar que esses museus perpetuam mitos nacionais (da Grécia atual e dos seus cidadãos sendo, por exemplo, herdeiros da tradição clássica) e o público espera que atuem como tesouros da memória nacional. Em outras palavras, os visitantes esperam que exibam a história muitas vezes ensinada na escola, propagada pela mídia, pela igreja, pelos políticos e outros agentes que usam o passado (GAZI, 2011, p. 392).

Além disso, como instituições nacionais significativas, são normalmente vistos como lugares que dizem “a verdade”, e nessa perspectiva “a verdade” representa visões sancionadas sobre a trajetória da nação. As rupturas, os silêncios, a herança difícil ou outras vozes são

²⁸ “Today there are 8 museums in Greece which may qualify as ‘national’ on the basis of their name, ownership, scope of collections and national significance: the NAM, the BCM, the MGFA, the National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, the War Museum, the National Museum of Contemporary Art, the State Museum of Contemporary Art, and the New Acropolis Museum. The above museums are state-controlled, have collections of national importance that represent Greek culture from prehistoric times to date, while their displays have a strong focus on national narratives. [...]. There are 3 more museums which are not state-owned, but hold collections of national importance, and occupy a significant public position in the articulation of national identity: the National Historical Museum, the Benaki Museum, and the Hellenic Maritime Museum.”

²⁹ “They may thus be considered as loci of ‘imaginary security’ away from disturbing notions of otherness, discontinuity and contemporary unrest”.

pouco aceitas, embora mudanças significativas estejam em andamento há mais de uma década (GAZI, 2011, p. 363).

Nesse cenário, na Grécia, de forma geral, as políticas culturais sublinham o valor simbólico e instrumental do patrimônio, reforçando um modelo de governança centrado no Estado, particularmente em relação às antiguidades. Conforme Gazi (2011, p. 391), esse controle estatal facilita a dependência dos museus a visões oficiais e sancionadas do passado, e dificulta a implementação de quaisquer mudanças no paradigma ideológico.

Pode-se afirmar, ainda, que nos museus o destaque político são as antiguidades e a herança clássica, porque detêm valor simbólico, conectados com a estética e o pensamento filosófico e político da Grécia Clássica, considerados parte do grande passado Europeu e a base da civilização ocidental – de acordo com o modelo estético ou modernista de interpretação do passado.

Além disso, os recursos prioritários do patrimônio antigo são vistos, muitas vezes, pelos formuladores de políticas como um meio de alcançar objetivos estratégicos não culturais, que incluem o desenvolvimento do turismo³⁰ e da economia e a geração de empregos, refletindo em uma instrumentalização econômica e social da cultura (KOURI, 2017, p. 45).³¹

Até hoje, a administração das antiguidades permanece, geralmente, centrada no Estado. Os vestígios antigos são extremamente valiosos e vulneráveis, e o governo é quem lhe garante a ética científica e profissional, oferece a infraestrutura, o apoio organizacional e

³⁰ “Considerando que até a guerra da independência a Grécia raramente era visitada por estrangeiros (com algumas exceções, principalmente diplomatas da Corte Otomana e acadêmicos ou *art dilettanti*, no século 18), os contatos de viagem se desenvolviam lenta, mas constantemente durante os primeiros cinquenta anos de vida nacional independente” (PAPAGEORGIOU-VENETAS, 1994, p. 349). “Whereas up until the war of Independence Greece was rarely visited by foreigners (with some exceptions, mainly diplomats to the Ottoman Court and scholars or art dilettanti in the 18th century), travel contacts developed slowly but constantly during the first fifty years of independent national life.”

³¹ “No Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), os projetos culturais de 2007-2013 foram incorporados em outros POs [Programas Operacionais] e visavam estimular o empreendedorismo cultural, o acesso ao emprego e a sustentabilidade. Essa política foi impelida pela austeridade: recursos valiosos foram alocados para salvaguardar o patrimônio inestimável do país e gerar postos de trabalho regionais. Com as finanças se deteriorando ainda mais, para 2014-2020 é dada ênfase especial ao treinamento de profissionais e pessoas da cultura; o estímulo contínuo ao empreendedorismo cultural; a aplicação estendida de novas tecnologias; a reforma das estruturas organizacionais das instituições culturais; e o desenvolvimento mais consistente do turismo cultural.” (KOURI, 2017, p. 46). “In the National Strategic Reference Framework (NSRF) 2007–2013 cultural projects were incorporated in other Ops [Operational Programs] and aimed to stimulate cultural entrepreneurship, access to employment and sustainability. This policy was compelled by austerity: valuable resources were allocated to safeguarding the country’s invaluable heritage and generate regional employment outlets. With finances further deteriorating, for 2014–2020 special emphasis is given to the training of cultural practitioners and people; the continuous stimulation of cultural entrepreneurship; the extended application of new technologies; the reformation of the organizational structures of cultural institutions; and, the more consistent development of cultural tourism.”

institucional e assegura os fundos e o pessoal certificado para a salvaguarda e acessibilidade do patrimônio insubstituível. Além disso, como o patrimônio está ligado ao território nacional, a propriedade estatal expressa o direito coletivo das pessoas a objetos ainda não descobertos (KOURI, 2017, p. 48-49).

Há, certamente, mudanças ocorrendo nessa gestão. A participação organizada de baixo para cima de vários agentes na proteção e defesa de antiguidades, por exemplo, está ganhando terreno e apoio legislativo. Também existe a tendência de reconciliação com o patrimônio contestado (modelo crítico ou pós-modernista de interpretação do passado), refletindo uma maturidade científica e política alinhada com as políticas de tolerância e diversidade da União Europeia (KOURI, 2017, p. 55).

Seguramente, o governo tem tido um papel intervencionista privilegiado no estabelecimento e cumprimento de políticas para a cultura, especialmente no campo do patrimônio cultural, mas a tarefa de desenvolver e implementar programas específicos tornou-se, progressivamente, responsabilidade de organizações setoriais ou locais e, com exceção da proteção do patrimônio cultural e das organizações nacionais de artes, o financiamento de programas operacionais está gradualmente passando do governo central para o regional e local (DALLAS, 2015, p. 5).

Há, ainda, a opinião contrária de parte da população em relação a uma participação mais ativa das pessoas nos museus e sítios arqueológicos. Para elas “todo uso inovador do espaço histórico é sentido como uma profanação. Esse estado de espírito garante a salvaguarda do patrimônio, mas ao mesmo tempo torna a apropriação intensificada bastante problemática.” (PAPAGEORGIOU-VENETAS, 1994, p. 340).³²

Na verdade, é compreensível que abordagens participativas³³ recentes estejam progredindo lentamente, pois, conforme comentado no capítulo dois (GRILLO, 2017a; HERING, 2005), a administração de antiguidades tem sido centrada no governo desde o surgimento do Estado Grego Moderno, após a guerra de independência contra o Império

³² “Every innovative use of the historic space is felt as a profanation. This state of mind guarantees the safeguarding of the heritage, but at the same time makes intensified appropriation fairly problematic.”

³³ O diretor do Museu Arqueológico Nacional, por exemplo, acredita que o número limitado de visitantes é devido a uma “falta de educação”, pois na Grécia a criança acha o museu um espaço sagrado e chato. Nesse sentido, é preciso desenvolver políticas que interessem às pessoas e não apenas aos especialistas. Além disso, buscando uma maior participação da comunidade, os museus, de forma geral, buscaram adotar horários de funcionamento estendidos, propaganda, exposições temporárias e programas educacionais (BOUNIA, 2012, p. 137-138).

Otomano³⁴ e há uma longa tradição de proteção física dos bens culturais que, como será discutido a seguir, envolve salvaguardar os seus valores simbólicos e estéticos.

3.1.1 Preservação do patrimônio

Em linhas gerais, a Grécia foi oficialmente estabelecida em 1827 e adotou políticas de preservação do patrimônio arqueológico e cultural que resultaram em um programa nacional e em uma legislação rigorosa sobre a sua proteção, que perdurou durante a maior parte dos séculos XIX e XX.³⁵ Nesse período, com o intuito de descobrir, pesquisar, conservar e difundir, foram criadas instituições como o Serviço Arqueológico Nacional, o Museu Arqueológico Nacional, a Biblioteca Nacional, a Universidade de Atenas e o Teatro Nacional.

A lei 2.646, de 1889, garantia ao Estado o direito de exclusividade sobre as antiguidades e que os museus nascidos seriam unicamente arqueológicos, apesar de haver uma lei de 1834 que estabelecia aos museus públicos uma variedade de conteúdos (BOUNIA, 2012, p. 128). Mais tarde, na década de 1950, o país entrou em um longo período de recuperação econômica e social com a ajuda financeira do Plano Marshall; grandes obras públicas foram realizadas, a urbanização cresceu e a sociedade grega estava rapidamente se transformando. A arqueologia e a preservação entraram, então, na agenda do turismo (GAZI, 2011, p. 369).

Na década de 1960 um número significativo de museus arqueológicos foi construído em grandes cidades ou perto de importantes sítios arqueológicos, abrigando o crescente número de artefatos encontrados em escavações sistemáticas e de resgate (DALLAS, 2015, p. 2). No mesmo período, as atividades culturais que cresciam em grande escala (principalmente

³⁴ “A Grécia moderna foi estabelecida como um estado independente em 1830, após uma revolução de sete anos contra o domínio otomano. Enquanto isso, o conde Ioannis Kapodistrias foi eleito como o primeiro governador do Estado. Após seu assassinato em 1831, as chamadas ‘potências protetoras’ (Rússia, França, Grã-Bretanha) impuseram o príncipe bávaro Otto Primeiro como rei. Otto estava bem imbuído da atmosfera classicista da corte real de Munique. Tanto ele como a sua corte da Baviera estavam determinados a restaurar a Grécia a uma condição digna de precedentes antigos. A partir de então, a orientação cultural do novo Estado seria ‘influenciada e de fato distorcida pelo peso do passado clássico da Grécia’” (GAZI, 2011, p. 365). “Modern Greece was established as an independent state in 1830, following a seven-year revolution against the Ottoman rule. In the meantime, count Ioannis Kapodistrias had been elected as the state’s first governor. After his assassination in 1831, the so-called ‘protecting powers’ (Russia, France, Great Britain) imposed the Bavarian prince Otto A’ as king. Otto was well imbued in the classicist atmosphere of the royal court in Munich. Both he and his Bavarian court were determined to restore Greece to a condition worthy of ancient precedent. From then on the cultural orientation of the new state would be ‘influenced and indeed distorted, by the burden of Greece’s classical past’”.

³⁵ Nos primeiros anos do moderno Estado grego, esculturas antigas, inscrições e outros achados de Atenas foram armazenados em vários pontos de coleta, como a Acrópole e a Biblioteca de Adriano, e exibidos em vários museus improvisados e arranjos ao ar livre, como a mesquita no Parthenon e o Templo de Hefesto (PAPAGEORGIOU-VENETAS, 1994, p. 314).

na música, no cinema e na literatura) foram interrompidas por uma ditadura que durou de 1967 a 1974. Durante esses anos, o regime enfatizou a noção de uma civilização helênico-cristã distinta (GAZI, 2011, p. 369) – novamente o modelo orgânico ou romântico de interpretação do passado e que já existia desde o início dos estudos do folclore no final do século XIX.

Após o fim da ditadura, o Ministério da Cultura tornou-se o responsável por proteger e valorizar o patrimônio cultural (incluindo a arqueologia e a cultura popular), estando entre as suas prioridades a proteção, a preservação e a valorização do patrimônio cultural tangível e intangível de todos os períodos da história grega (incluindo o passado recente e a cultura contemporânea) e de grupos culturais e tradições que floresceram no território da Grécia, com ênfase no grego clássico e nas antiguidades bizantinas (DALLAS, 2015, p. 16). Depois de 1974, o país abriu diálogo com outras nações e, em 1981, aderiu à União Europeia (UE), significando o começo de um novo momento, que, segundo Gazi (2011, p. 369), empregou a noção do europeísmo da cultura grega a fim de afirmar o seu lugar na nova ordem – a partir de 1979, por exemplo, várias grandes mostras gregas, organizadas pelo Ministério da Cultura, foram enviadas ao exterior com a finalidade de consolidar a posição da Grécia dentro da UE, de lembrar os ideais eternos (e internacionais) da arte grega antiga e de impulsionar o orgulho nacional entre os gregos (GAZI, 2011, p. 369).

No final dos anos 1980 ocorreram mudanças significativas no campo da História e da Arqueologia. Além disso, a Antropologia Cultural emergiu, embora sem refletir na política cultural, na teoria e na prática sobre a imaginação nacional. As visões populares da História e da Arqueologia continuaram, por vezes, ancoradas em mitos nacionais profundamente enraizados (GAZI, 2011, p. 369).

A década seguinte caracterizou-se, principalmente, pela proliferação de museus privados, pelo crescimento das atividades educacionais, pela proliferação de exposições temporárias e pela introdução de novas tecnologias. Já o início do século XXI experimentou um crescimento sem precedentes de exposições temporárias, juntamente com o reexame de muitas coleções permanentes (GAZI, 2011, p. 373).

Enfim, mais recentemente, a necessidade de proteção e de valorização do patrimônio continuou, entretanto, cobrindo todos os períodos históricos, com divisões cronológicas internas correspondentes a diferentes graus de proteção, e incluindo o patrimônio imaterial e as paisagens históricas. Importantes passos foram dados em direção à organização

museológica e um conselho de museus foi estabelecido pela primeira vez em 2002 (GAZI, 2011, p. 371).

Além disso, a demanda por valorização do patrimônio, como explica Dallas (2015, p. 3), ocorreu em conjunto com o plano de reunificação dos sítios arqueológicos de Atenas, adotado no início dos anos 1990 e perseguido ativamente até meados dos anos 2000, que restaurou monumentos, estabeleceu instalações para os visitantes, criou vias para os pedestres e regulou o tráfego (DALLAS, 2015, p. 3).

Enfim, na Grécia os museus possuem um papel ativo na construção de certa imagem de nação e, em grande medida, por isso são alvo de críticas, mostrando, muitas vezes, que as estruturas de produção arqueológica no país são resistentes a mudanças – na maioria das vezes em que são propostas, o debate público, mesmo antes de qualquer implementação, é fenomenal, e as opiniões são apaixonadas e vigorosamente expressas (HAMILAKIS, 2007, p. 56).

Um exemplo foi a preparação dos museus nacionais para as Olimpíadas de Verão de 2004, que segundo Bounia (2012, p. 134), já em 1998, para parte do público, pareciam ser mal geridos e não preparados para receber o turismo internacional, promovendo certa imagem do país. Um ano depois o foco teria mudado para o NAM, o principal do país, e Chara Kiosse (jornalista), por exemplo, afirmou que a Arqueologia Grega e em especial o Museu Nacional, não mostravam ao visitante o respeito que mereciam.

Outra discussão muito recorrente e ainda presente refere-se às eforias locais³⁶ estarem quase sempre atentando para que as “suas” antiguidades fiquem em “seus” museus, evidenciando as relações de poder entre Atenas, mais especificamente o NAM, e os museus locais. Aquele afirma ser o *Museu Nacional* do país e que as peças relevantes devem ficar em coleções que representem toda a Grécia, não em instituições locais (BOUNIA, 2012, p. 140), enquanto estas têm interesse em projetos de desenterrar, conservar, restaurar e estudar antiguidades locais como uma fonte de identidade pontual, de orgulho e de qualidade de vida, constituindo-se em um importante recurso de desenvolvimento que poderia atrair o turismo e

³⁶ O principal órgão responsável pelas políticas do patrimônio cultural e das artes é o Ministério da Cultura (e Turismo de hoje). No nível ministerial, a Direção Geral de Antiguidades e Patrimônio Cultural (composta por oito Direções Centrais) é responsável pela emissão de políticas e de acompanhamento do trabalho. Aqui interessam as Direções de Antiguidades Pré-Históricas e Clássicas, de Antiguidades Bizantinas e Pós-Bizantinas e de Patrimônio Cultural Moderno. Em nível regional, todo o trabalho arqueológico e museológico é realizado por serviços locais conhecidos como eforias (os quais também seguem a divisão em pré-histórico / clássico, bizantino / pós-bizantino.). Hoje, existem 39 eforias de Antiguidades Pré-Históricas e Clássicas e 28 eforias de Antiguidades Bizantinas (GAZI, 2011, p. 371).

estimular a atividade econômica, evitando a saída da população do local e até mesmo convidando novas pessoas a se instalarem na região.

Soma-se, ainda, à tal discussão o fato de esses projetos regionais serem planejados, implementados e supervisionados por um comitê no qual o município possui um voto contra dois do Estado (KOURI, 2017, p. 50-51). Afora isso, a salvaguarda das antiguidades é por vezes realizada pela capital, onde há recursos para uma melhor conservação. Assim, os museus locais são o elo mais fraco na relação entre os municípios e a capital com o seu grande museu nacional.

Para concluir, pode-se compreender que os museus nacionais na Grécia, apesar dos debates em seu entorno e de haver instituições com pontos de vista distintos, adotam uma perspectiva de reafirmação de uma identidade nacional inserida em mais de um modelo de interpretação do passado, pois possuem pretensões tanto estéticas, como simbólicas e orgânicas. Nesse cenário, é também interessante refletir em como as antiguidades são colecionadas e expostas, o que será realizado no próximo item, apresentando a prática do colecionismo e, mais adiante, inserindo alguns elementos de análise do caso específico das ânforas panatenaicas expostas no NAM.

3.1.2 Museu e exposição

Os museus incorporam o próprio conceito de colecionar e evidenciam certo gosto ou necessidade de montar, de organizar e de expor coisas que refletem uma humanidade comum (WAITE, 2017, p. 223). Assim, são instituições organizadoras da história e do tempo e pode-se entendê-los como uma nova formatação do colecionismo.

De acordo com Morales (2014, p. 33), o colecionismo foi reconfigurado do seu ambiente prioritariamente privado – como será discutido no próximo item – para um projeto mais público e político inserido no contexto da ideologia nacionalista em expansão na Europa do século XIX. Por isso, entender a respeito tanto do museu como do colecionismo é importante neste trabalho, pois ambos fundem o tempo e as identidades.

Como já exposto, os museus nacionais gregos têm, às vezes, se mantido longe de questões perturbadoras e tendem a retratar uma visão coerente, arredondada, do passado, que faz parte de uma narrativa nacional ampla e bem fundamentada na continuidade do espírito da nação através do tempo. Consequentemente, a referência ou a representação de outros grupos étnicos, religiosos ou de minorias é inexistente ou, apenas, acidental e superficialmente

abordada. Isso é evidente, por exemplo, nas exposições do NAM que descrevem a história grega como habitada quase exclusivamente por homens corajosos; especialmente os homens que a história oficial endossou como heróis nacionais (GAZI, 2011, p. 391-392). Assim, em um museu nacional como esse, uma exposição irá, muitas vezes, ensinar a cultura do antigo mundo grego, transferir a beleza da antiga arte grega para os visitantes e/ou transmitir a ideia de um passado ideal.

Embora raramente haja um itinerário predeterminado para os visitantes, o arranjo cronológico das descobertas sugere uma direção, a rota da continuidade nacional e da história. O caminho das pessoas dentro do museu é, quase sempre, de uma caixa de vidro (box) para a outra e de um período para o outro, pois, dessa forma, reencena-se a história nacional e colocam-se os artefatos, sinalizados com datas e lugares de origem, como os marcos do território percorrido na exposição (HAMILAKIS, 2007, p. 48).

Entretanto, além de se perceber como são as exposições, é relevante perguntar-se de onde vem tal organização. Esta descrição será feita a seguir, partindo do caso específico das antiguidades e dos vasos gregos – uma vez que constituem o foco de pesquisa – e, depois, ajudará a analisar a acepção das ânforas panatenaicas no NAM.

3.1.3 Colecionismo

A coleção de antiguidades, conhecida desde o século XIV por ser um símbolo de *status* social, tornou-se prestigiada no XVIII com um enorme mercado de antiguidades centrado em Roma. Desde o Renascimento, a coleta de arte antiga tornou-se um elemento importante no redespertar do espírito da Antiguidade. Contudo, apesar de ser reconhecidamente coletada somente a partir do século XVIII, há evidências de que a prática se iniciou muito antes. Inclusive, há casos de coleções de vasos gregos já nos séculos XIV, XV e XVI – apontando para o abandono da ideia de que os vasos pintados foram coletados apenas a partir do século XVIII, pois parecem ter sido um componente bem estabelecido dos gabinetes italianos de curiosidades (NORSKOV, 2002, p. 28-35).

Esse mercado era alimentado, principalmente, pelos filhos da classe alta, que realizavam variadas viagens e levavam para casa, como lembranças, objetos antigos, bem como arte inspirada no mundo antigo. Isso encorajou uma exportação contínua de antiguidades que não pôde ser evitada nem por decretos do século XVII e do início do XVIII (DÍAZ-ANDREU, 2007, p. 45).

A Grécia também experimentou esse mercado crescente de antiguidades, embora tenha começado mais tarde, porque durante anos esteve quase fechada para os estrangeiros, o que tornava a Itália o único lugar possível para obtê-las. Os vasos gregos e outros objetos haviam chegado a diferentes locais da Europa, em particular a Itália³⁷, ainda no período Clássico e, mais tarde, passaram a ser escavados (NORSKOV, 2002; DÍAZ-ANDREU; 2007).

A respeito dos vasos, a coleção mais bem documentada, criada na primeira metade do século XVIII, é a coleção do marquês Felice Maria Mastrilli, que começou a colecionar por volta de 1740. Mastrilli adquiriu quase 400 peças que vieram, em parte, de suas próprias escavações em Nola e, de outra parte, da compra desse tipo de cerâmica de diferentes regiões da Itália. Essa sua coleção foi importante por ser a primeira na qual as pinturas foram enfatizadas (NORSKOV, 2002, p. 40).

Nessa época, foi a estética da forma e da decoração que inspirou os colecionadores em busca da cerâmica ateniense de figuras negras e vermelhas. Nas palavras de Waite (2017, p. 227) “esse foco no ornamental desmentia as variadas funções desses vasos na antiguidade e justificava a flagrante falta de atenção com o contexto.”³⁸ Ou seja, o contexto arqueológico não era considerado e a estética era o mais importante para os colecionadores.

Ainda nesse século, em 1764, ocorreram dois eventos que mudaram a coleta e o estudo dos vasos. Primeiramente, Winckelmann publicou *Geschichte der Kunst des Altertums* (abreviado como *Geschichte*), na qual a teoria da origem grega da cerâmica pintada alcançou um grande público. Depois, William Hamilton chegou como enviado britânico em Nápoles, começou a colecionar antiguidades e mais tarde as publicou. Essas duas obras difundiram o conhecimento acerca das pinturas antigas e das formas dos vasos para que fossem usadas como modelos por artistas contemporâneos e, no caso particular de Hamilton, até o início do século XIX seu texto serviu de exemplo a outros colecionadores (NORSKOV, 2002, p. 42-48).

Nesse período, de acordo com Lissarrague e Schnapp (1981) começou a se notar uma rede social de interesse artístico, científico e financeiro nas pinturas vasculares, mas não de análise promissora, pois se negligenciava o sentido das imagens. Como consequência, foram compreendidas como representações de cerimônias iniciáticas. Quando se encontravam peças

³⁷ Em Vulci, por exemplo, no ano de 1830 foram encontradas mais de três mil peças. Nessa época, considerou-se que os vasos seriam produtos gregos feitos na Itália, mas, na verdade, a maioria são vasos atenienses do período Arcaico Tardio e dos primeiros anos do período Clássico (NORSKOV, 2002, p. 59-60).

³⁸ “this focus on the ornamental belied the varied functions of these pots in antiquity and justified the blatant disregard for context.”

inteiras em tumbas eram interpretadas como objetos puramente funerários, desenvolvendo-se um simbolismo dentro dessa esfera.

Com o trabalho de Winckelmann e d'Hancarville, isso foi gradativamente mudando e se iniciou um paralelismo entre os vasos e as esculturas, no qual eles pertenceriam ao campo do que hoje denomina-se Belas Artes (NORSKOV, 2002, p. 54). Entretanto, foi apenas com o trabalho de Beazley, na primeira metade do século XX, que as cenas dos vasos ganharam, de fato, lugar entre os pesquisadores da História da Arte (confrontar com o item 3.2.1 *Coleção de vasos*).

Já a segunda metade do XIX foi um momento de mudanças no campo da Arqueologia Clássica e a posição fortalecida dos museus públicos levou a novas abordagens de coleta e publicação. Desenvolveu-se o modelo positivista de análise, que descrevia, classificava e estabelecia um catálogo sem pensar na questão do sentido da imagem, bem como na de seu simbolismo (LISSARRAGUE; SCHNAPP, 1981). É importante destacar que o catálogo elaborado neste trabalho, no capítulo 5, tem a função de descrever e classificar (categorizar) os personagens e elementos iconográficos, porém, essa sistematização ocorre a fim de melhor compreender a imagem, considerando-se, inclusive a descrição como parte da interpretação.

Nesse contexto do século XIX, os museus, aliados ao desenvolvimento da Arqueologia, tornaram-se importantes centros de pesquisa e começaram a sistematizar suas coleções por meio de publicações em forma de catálogos e exposições. Já os novos modos de exposição foram fortemente influenciados pela Arqueologia enquanto disciplina (NORSKOV, 2002, p. 65-67), seguindo os princípios de classificação e taxonomia do modelo positivista, e aplicando ideias de progresso e continuidade histórica.³⁹

De acordo com Díaz-Andreu (2007, p. 42), antes as coleções eram vistas como forma de continuar e preservar a imagem de uma pessoa, a do erudito e do seu patrocinador, mas, com a instituição dos museus públicos, passaram a ser entendidas como um reforço da imagem da nação. Assim, segundo Francisco (2015, p. 196), a organização dessas coleções em instituições públicas relaciona-se ao nacionalismo, à criação de identidade nacional e à administração do Estado. Nesse cenário, “o vaso não é apenas grego, mas passa a assumir um

³⁹ Os desenvolvimentos na América também são muito importantes para a coleta de vasos no final do século XIX. Com a fundação, em 1870, dos dois maiores museus, o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, e o *Boston Museum of Fine Arts*, foi iniciada a coleta em larga escala de arte antiga nos Estados Unidos. Contudo, as coletas particulares começaram mais cedo, mas foi somente na década de 1890 que o real fluxo de vasos começou (NORSKOV, 2002, p. 69).

valor específico como propriedade de instituições e como patrimônio nacional” (FRANCISCO, 2015, p. 201).

No século XX, com a institucionalização da Arqueologia no âmbito acadêmico, as antiguidades também passaram a fazer parte das coleções das universidades, tendo, nesse período, uma tendência de se aprofundar na teoria acerca dos artefatos em detrimento do crescimento das coleções. Nas exposições, por exemplo, era preferível expor poucas peças por vez ao invés de mostrar todos os objetos do acervo (NORSKOV, 2002, p. 71-73) – tendência observada até os dias de hoje, pois os objetos da reserva técnica do museu, por exemplo, não estão na exposição.

Apesar desse menor interesse na aquisição de nova cultura material, até a Primeira Guerra Mundial, muitos museus adquiriram vasos mais ou menos diretamente das áreas de escavação, seja por meio dos seus próprios sítios arqueológicos ou por mediadores. Havia, também, os leilões, importantes fontes de compra de antiguidades desde o século XIX, sendo Paris o principal centro fora do Mediterrâneo, mantendo esse papel de liderança até 1918. Na segunda metade do século XX, a Suíça tornou-se o país mais importante, juntamente com Londres e Nova York (NORSKOV, 2002, p. 294).

No pós-primeira guerra, os vasos gregos continuaram sendo itens atrativos para os colecionadores, principalmente por causa de sua originalidade, sua forma e sua decoração atraente (NORSKOV, 2002, p. 310). Contudo, isso mudou a partir, principalmente, de Beazley e continua a se desenvolver.

Hoje, tradicionalmente, as exposições dos vasos concentram-se no ponto de vista cronológico ou tipológico, sem referência ao papel dos colecionadores. Há exposições mais recentes organizadas tematicamente, oferecendo uma solução para a falta de proveniência por meio da reconstrução dos contextos, porém, raramente há referência aos colecionadores originais. Somente nos últimos anos é que tem havido uma crescente ênfase no campo da cerâmica grega dentro da história das coleções (WAITE, 2017, p. 223) e, ainda, um olhar para a trajetória dos materiais, ou seja, um ponto de vista sobre a sua biografia.

Assim, embora a pesquisa do contexto arqueológico e, também, da biografia do objeto sejam perspectivas interessantes, é relevante lembrar que interessa a este trabalho o conteúdo apresentado pelos vasos, mais precisamente as ânforas panatenaicas, em exposição. Considero importante saber acerca do colecionismo a fim de entender os motivos pelos quais os vasos começaram a ser ressignificados, mas o estudo da coleção, como realizada em parte aqui, constitui-se por um olhar geral, abordando a história do colecionismo, do museu na

Grécia e, particularmente, do NAM (próximo item). A respeito dos objetos será estudada a sua iconografia no passado e no presente com a finalidade de uma interpretação para as imagens.

3.2 O MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE ATENAS (NAM)

O NAM é um dos maiores museus da Grécia. Embora o seu propósito original fosse assegurar todas as descobertas das escavações do século XIX em Atenas e arredores, gradualmente tornou-se o Museu Arqueológico Nacional central e foi enriquecido com achados de todo o país. Suas coleções fornecem um panorama da civilização grega desde os primórdios da Pré-História até a Antiguidade Tardia.

Esse museu, segundo Gazi (2011, p. 378-379) é “o” museu nacional da Grécia, pois representa um dos mitos nacionais mais profundamente enraizados e dominantes, a origem da Grécia moderna na antiga Hélade. A narrativa principal do NAM, iniciada no último quartel do século XIX e aperfeiçoada nos anos 1910, é colocar as antiguidades em exibição como “verdades objetivas”. Isso, apesar de algumas mudanças e de coleções menores que não entram nessa dinâmica, manteve-se, bem como o caráter de ícone nacional da instituição.

De acordo com o ex-diretor Kaltsas, o NAM foi fundado em 1829, após a independência da Grécia e a criação do Estado grego. Foi o primeiro museu estabelecido no país e originalmente estava na ilha de Egina, antiga capital da região. O cônsul da França, que o visitou em 1830, escreveu sobre o seu acervo:

contém 1090 vasos pintados, 108 lamparinas, 24 pequenas estatuetas de terracota, 16 outras peças de cerâmica, 19 vasos de vidro, 34 vasos de alabastro, 137 pinos, utensílios e outras peças de cobre, 71 inscrições, 24 estátuas mais ou menos bem preservadas, 14 baixos-relevos, 53 fragmentos de escultura, 359 medalhas, um par de brincos. Números idênticos aos citados por Moustoxydis em um pequeno relatório em grego de 31 de dezembro de 1831. (REINACH, 1896, p. 4-5).

Em 1834, com a mudança de capital para Atenas, a instituição também se mudou, permanecendo em diferentes edifícios até 1866, quando recebeu uma doação de terreno e a construção do atual prédio em estilo Neoclássico começou (KALTSAS et al., 2010, p. 8-9).⁴⁰ Assim, apesar da importância da data de 1829, para a instituição, considera-se que a sua

⁴⁰ O edifício do museu, um monumento protegido em si, foi fundado em 1866 em um terreno doado por Eleni Tositsa. Sua construção foi baseada em projetos dos arquitetos Ludwig Lange e Panagi Kalkos. A forma final da sua fachada é de Ernst Ziller, que também supervisionou o trabalho até 1889, quando a ala oeste foi concluída. O atual edifício tomou forma gradualmente no século XX, com uma série de adições no lado leste (NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM, 2018c).

fundação ocorreu em 1866, ano da construção do novo edifício. Dessa forma, em 3 de outubro de 2016 comemoraram-se os seus 150 anos. Porém, oficialmente, foi fundada por decreto presidencial de 9 de agosto de 1893 com o objetivo de promover “o estudo e o ensino da ciência da arqueologia, a propagação do conhecimento arqueológico e o cultivo de um amor pelas Belas Artes” (NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM, 2018c).⁴¹

Com a construção desse prédio, o museu reabriu as portas ao público em 1889, após receber o nome de Museu Arqueológico Nacional (decreto real de 19 de abril de 1888). Nessa época, Cavvadias, arqueólogo responsável pela Eforia de Antiguidades, realizava a reorganização dos museus de Atenas e a sistematização e catalogação das suas peças. O NAM possuía uma coleção permanente constituída por antiguidades pré-históricas e esculturas, com artefatos que vinham de escavações de toda a Grécia e que continuaram a chegar até a metade do século XX.

A Sociedade Arqueológica de Atenas, que havia sido fundada em 1837, guardava as suas descobertas nos armazéns do Estado e, no final de 1858, possuía uma coleção em um salão da universidade. Essa coleção foi transportada para o Varvakéion (colégio fundado por Varvakis) em 1865-66, e de lá passou para o Polytechnicon em 1881, e, finalmente, para o oficialmente recém-reconhecido NAM, em 1893 (REINACH, 1896, p. 6-7).

Em 1874, a ala oeste do museu recebeu parte dos mármore do Thesion, do Varvakéion, do pórtico de Adriano e da Torre dos Ventos. Nessa época, antes das reformas de Cavvadias, nas palavras de Reinach (1896, p. 8), o seu aspecto “era angustiante: a ala norte, construída em 1881, parecia menos um museu do que uma loja, e a quadra estava cheia de relevos e de estátuas que estavam em caixas ou no chão.”⁴²

Entre 1932 e 1939 se estendeu para leste, mas a nova ala ainda não estava pronta para receber coleções quando a segunda guerra mundial começou. Nesse contexto, deveria salvaguardar as coleções em caso de Atenas ser invadida – o que de fato ocorreu entre 1940 e 1945 – e o museu acabou sendo reduzido, com suas galerias, vazias de antiguidades, tornando-se o alojamento de vários oficiais.

⁴¹ “A fundação do Museu Nacional visa ao estudo e ao ensino da ciência arqueológica, à difusão do conhecimento arqueológico entre nós e ao desenvolvimento do amor pelas artes. Por essa razão, todas as antiguidades significativas para entender a história da arte antiga e conhecer a vida antiga [...] devem ser reunidas nele.” (Decreto Real “Sobre a Organização do Museu Arqueológico Nacional”, 31/7/1893, FEK A 152) (GAZI, 2011, p. 374). “The foundation of the National Museum aims at the study and teaching of the archaeological science, the diffusion of archaeological knowledge among us and the development of love for the arts. For this reason all antiquities which are significant for understanding the history of ancient art and knowing ancient life [...] are to be assembled in it.”

⁴² “L’aspect du Musée central était affligeant: l’aile nord, construite en 1881, ressemblait moins à un musée qu’à un magasin, et la cour était encombrée de bas reliefs et de statues qui restaient dans des caisses ou face contre terre.”

Depois da guerra o edifício voltou a ser um museu. Entre 1947 e 1964 suas coleções se tornaram permanentes e ficaram em exposição até 2002, quando, após o severo terremoto de 1999, a instituição se fechou para o público a fim de ser modernizada. Nesse período as coleções também foram reorganizadas. As de pré-história e escultura foram reabertas em 2004, as de vasos e bronze, em 2005, e as de *Stathatos*⁴³ e egípcias, em 2008.

Na mesma época, o Museu Numismático de Ílion foi removido e a sua coleção foi colocada em oito salas vazias do museu de Atenas, localizadas no primeiro andar. Constituindo uma coleção de figuras de terracota, de joias, de vasos de ouro e prata, de vasos de vidro e de objetos Cipriotas.

Atualmente, no NAM, a coleção de vasos encontra-se nas salas 49 a 57, localizadas no primeiro andar. O prédio possui três andares no total (figura 1): o subsolo, no qual está a loja, o café, os banheiros, o pátio, as salas administrativas e os laboratórios de conservação; o térreo, onde está a entrada principal, a bilheteria, o guarda-volumes, as coleções de pré-história, de arte cicládica, de arte minoica, de esculturas, de objetos cipriotas, egípcios, de bronze e de *Stathatos* e algumas exposições temporárias; e o primeiro andar com a sala educativa, a coleção de joias, de vasos e a exposição de antiguidades de *Thera*. Além disso, no seu jardim há mais um café, o museu da epigrafia, ao ar livre, e em seu anexo, construído em 1939, há a biblioteca.

Sobre a relevância do museu na Grécia, de acordo com a sua diretora, Lagogianni-Georgakarakos (2016, p. 1-2):

o Museu Arqueológico Nacional conseguiu, ao configurar suas salas, uma imagem multidimensional do passado arqueológico, do sexto milênio a.C. até a Antiguidade Tardia, cobrindo a maior parte da cultura grega.

Hoje, o Museu Nacional de Arqueologia é aberto e acessível, um espaço de diálogo, cooperação e viagens em conjunto com os corpos da comunidade local e ao mesmo tempo um museu de alcance mundial e múltiplas sinergias com organizações culturais internacionais.⁴⁴

⁴³ “Helen Stathatos resgatou os preciosos tesouros da herança antiga e mais recente da Grécia que foram espalhados no mercado por traficantes ilícitos. Ao mesmo tempo, ela garantiu que achados raros de uma fonte comum fossem reunidos, suas relações estabelecidas e estudos sobre eles publicados por especialistas ilustres. Existem 971 itens na coleção, que cobrem o amplo período de tempo desde o 5º milênio a.C. até os tempos pós-bizantinos” (KALTSAS et al., 2010, p. 66). “Helen Stathatos rescued the precious treasures of Greece’s ancient and more recent heritage that had been scattered on the market by illicit dealers. At the same time, she ensured that rare finds from a common source were assembled, their relationship established and studies on them by distinguished experts published. There are 971 items in the Collection, which covers the broad time-span from the 5th millennium BC to Post-Byzantine times”.

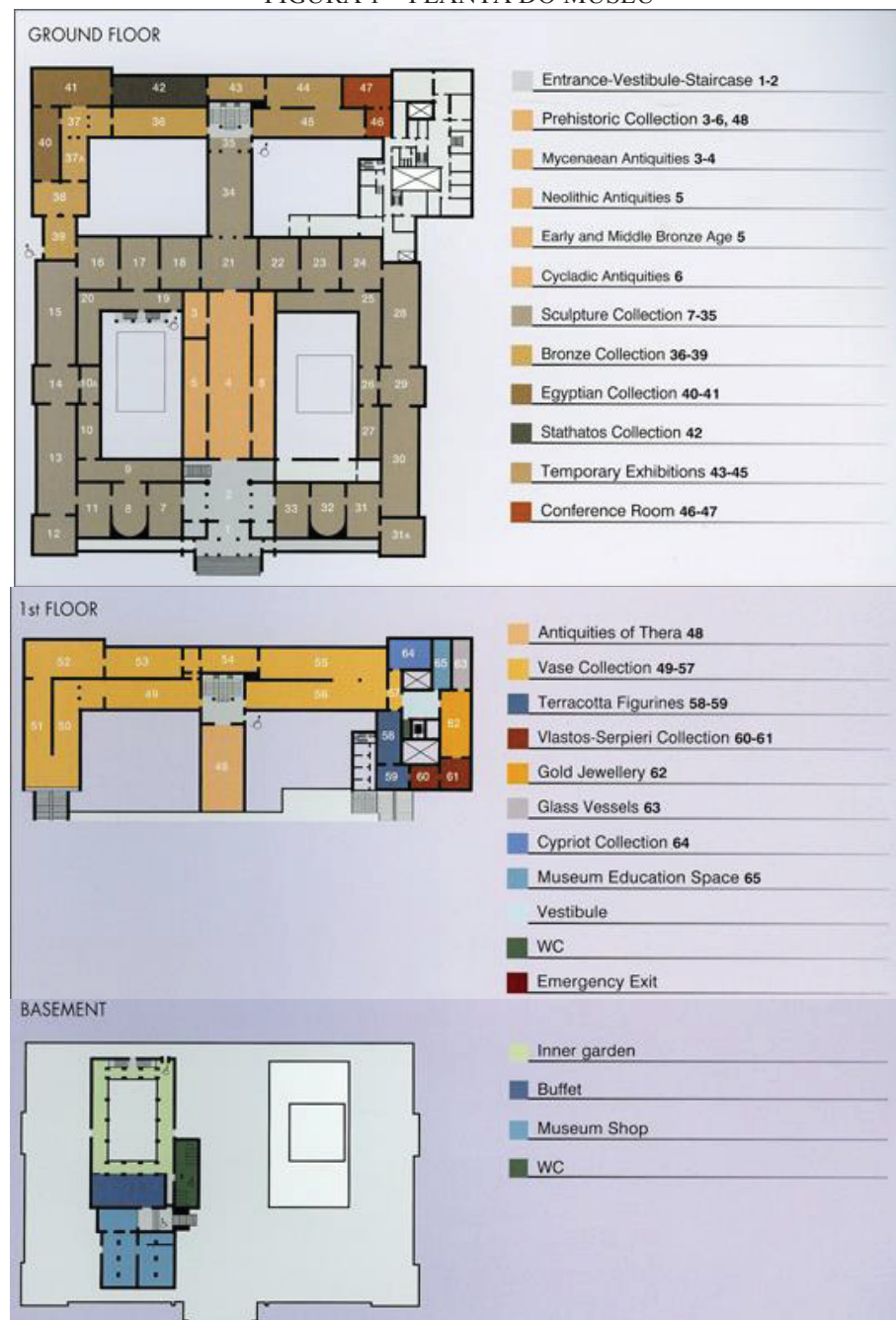
⁴⁴ “the National Archaeological Museum achieved, in configuring its rooms, a multidimensional image of the archaeological past, from the 6th millennium BC until late antiquity, covering the major expanse of Greek culture.

Destaca-se o intuito do museu de manter o diálogo com a comunidade local, apesar dos desentendimentos com museus regionais, como já discutido anteriormente. Além disso, ressalta-se o seu objetivo de construir uma imagem multinacional do passado arqueológico da cultura grega, o que indica a importância da instituição no entendimento do passado grego e na própria identidade nacional, retomando, de certa maneira, o início deste capítulo. Conforme Bounia (2012, p. 134), no NAM as peças são representativas da cultura nacional, pois a instituição pertence à categoria de grandes museus estatais, criados no século XIX em edifícios classicistas para a habitação de preciosas coleções em exposições permanentes.

Com o intuito de colaborar com essa imagem multinacional do passado arqueológico, no nível da leitura arqueológica e histórica, no museu, os artefatos são apresentados ao público como testemunhos objetivos da sua época. Enfim, de toda essa diversidade de antiguidades, recorta-se, a seguir, a coleção de vasos, pois foi visitada e analisada pessoalmente pela autora, em junho e julho de 2018, e, de toda a cerâmica exposta, a atenção foi direcionada às ânforas panatenaicas e aos vasos do universo panatenaico, que são, afinal, o tema central desta tese.

Today, the National Archaeological Museum is an open and accessible museum, a space of dialogue, cooperation and voyaging together with the bodies of the local community and at the same time a museum of worldwide range and multiple synergies with international cultural organizations.”

FIGURA 1 – PLANTA DO MUSEU



FONTE: <http://www.namuseum.gr> (2018c).

3.2.1 Coleção de Vasos

Conforme Phillippak (1970, p. 7), os vasos gregos possuem um lugar importante em muitos museus, pois refletem a grandeza do seu tempo mesmo no menor dos produtos. São antiguidades e também possuem valor de arte. São sempre trabalhos originais, o que, às vezes, não é o caso das esculturas. São interessantes tanto pela sua pintura como pela sua forma, e a decoração junto com a composição são notáveis, uma vez que se adaptam à materialidade do

vaso. Além disso, há referências ao trabalho dos pintores na literatura indicando que era algo bem visto na Antiguidade e os temas são fonte exaustiva de conhecimento de todos os aspectos da vida no mundo antigo.

Segundo Kaltsas et al. (2010, p. 68-69):

Com a sua elegância de forma, mas acima de tudo em sua decoração, os vasos constituem um corpo notável de obras que refletem não apenas as realizações artísticas, mas também a grandiosidade de sua época.

Eles nos dão uma visão valiosa sobre a pintura monumental de seu tempo, uma vez que ainda poucos exemplos de outras obras, como pintura de parede e imagens independentes, foram encontradas. Por meio das cenas retratadas neles, nos familiarizamos com todos os aspectos da vida antiga, tanto público como privado: mitologia, religião, costumes, competições atléticas e intelectuais, e o teatro, para citar apenas alguns. Seja o trabalho de artistas anônimos ou assinados por renomados pintores de vasos, eles nos dão uma imagem realista de seus tempos que os tornam acessíveis não apenas ao especialista, mas também ao visitante comum.⁴⁵

Assim, por todas as suas qualidades, como em outros grandes museus arqueológicos, a coleção de vasos do NAM ocupa um lugar particularmente importante entre as exposições. De acordo com Phillippak (1970, p. 6), é uma das coleções de vasos mais rica no mundo, sendo particularmente importante por causa dos vasos geométricos do século VII a.C. e por causa dos léцитos de fundo branco. Para a autora, também é digna de nota a última sala dedicada ao século IV, onde o visitante pode ver produtos das oficinas áticas lado a lado.⁴⁶

De fato, o estudo dos vasos permite um conhecimento de todos os aspectos da vida na Antiguidade e no museu isso pode ser acessível tanto para o especialista como para o visitante. Contudo, é importante considerar que são objetos construídos pelo pesquisador e pela própria instituição, portanto, o passado a que se referem pode ser interpretado de diferentes maneiras.

Na Antiguidade, por exemplo, de acordo com Robertson e Beard (1997), nunca houve uma distinção verbal entre arte e artesanato. Na história da arte grega, antes dos estudos de Beazley (iniciados em 1908), um vaso decorado com caráter utilitário não poderia ser considerado arte. Conforme Osborne (1998), o que se tem na Antiguidade é toda uma

⁴⁵ “With their elegance of form, but above all in their decoration the vases constitute an outstanding body of Works that reflects not only the artistic achievements but also the grandeur of their era. They give us a valuable insight into the monumental painting of their time, since very few examples of other works such as wall painting and free-standing pictures have yet been found. Through the scenes depicted on them we are made familiar with every aspect of ancient life, both public and private: mythology, religion, customs, athletic and intellectual contests, and the theatre, to name but a few. Whether the work of anonymous artists or signed by well-known vase painters, they give us a realistic picture of their times that make them accessible not only to the specialist but also to the ordinary visitor.”

⁴⁶ Tal riqueza e variedade da coleção se originaram nas escavações feitas pela Archaeological Society e é engrandecida de tempos em tempos por doações e confiscos.

discussão filosófica em torno da arte, que não é entendida nos termos pelos quais é conceituada hoje.

Assim, apesar dos estudos de Winckelmann e d'Hancarville, a iconografia vascular até a contribuição de Beazley não era considerada arte. Entretanto, a sua redefinição para artística mostra um contexto no qual a própria história da arte tinha um conceito menos abrangente de imagem. É interessante lembrar que Beazley foi o principal pesquisador de uma das fases do desenvolvimento da ciência da imagem, a fase do atribucionismo.⁴⁷ Então, desde o trabalho desse autor se considera, na História da Arte, que a iconografia possui um valor estético e estilos próprios. Entretanto, em linhas de estudo mais recentes essa iconografia é entendida em um sentido mais amplo que o de arte grega.

Para Osborne (1998), por exemplo, o estudo das imagens gregas não faz parte de uma História da Arte que seja construída pelo patrimônio privado de artistas individuais. Porém, faz parte de uma História Social da Arte, pois a arte era um trabalho – anônimo para toda a comunidade – que continha mensagens diversas sobre a morte, as relações com os deuses, os esportes, os acontecimentos políticos, entre outras.

Além de uma História Social da Arte a partir dos vasos, ainda é possível inserir o presente do pesquisador no processo interpretativo, perspectiva adotada aqui. Afinal, como explicam Robertson e Beard (1997), o entendimento que se tem sobre a iconografia antiga requer uma reconstrução no presente do que teriam sido suas funções e seus significados.

Assim, em linhas gerais, as imagens iconográficas não falam por si mesmas, para analisá-las é preciso aprender bastante sobre a cultura as quais pertencem e seus padrões de comunicação. Além disso, conforme Robertson e Beard, os seus significados dependem de sistemas de significação visual do próprio observador, uma vez que se usa o conhecimento adquirido com os próprios modos de ver a fim de compreender as complexidades – algumas semelhantes, outras diferentes – do material antigo (ROBERTSON; BEARD, 1997, p. 18).

Então, afirmar que, como Kaltsas, a iconografia dos vasos gregos transmite uma imagem realista da Antiguidade é problemático, pois, como argumenta Francisco, “deve-se notar que a proposta relação entre esse repertório figurativo ático e estruturas muito mais amplas correspondentes ao mundo grego está, em muitos casos, conectada a uma noção

⁴⁷ Dentro de uma tradição positivista surgiu o interesse pelos pintores de vasos em si, buscados pela identificação de seus traços estilísticos. Hartwig, em 1893, partindo da cerâmica assinada pelos oleiros, iniciou a ciência do atribucionismo, reconhecendo personalidades artísticas e atribuindo autoria à cerâmica. O método definitivo foi dado por Beazley, em 1908, cujo trabalho perdurou por seis décadas. Tal método permitia estabelecer uma coerência entre datação e estilo e possibilitava um estudo dos assuntos retratados pelos pintores (CERQUEIRA, 2005, p. 121-122).

unificada sobre a Grécia na Antiguidade; o que é amplamente debatido.” (FRANCISCO, 2016, p. 11).

No caso das ânforas panatenaicas, o evento que demandava sua produção, conforme Francisco (2016), usualmente é visto como um referencial para a própria figuração atlética na Antiguidade grega de forma geral, porém, as Panateneias tinham suas particularidades em relação a outros festivais e concursos. “Essa compreensão que toma a parte pelo todo, aproxima-se fortemente da formulação da Grécia Antiga como uma unidade, quase um estado nacional, no qual as distinções locais são, em grande medida, atenuadas” (FRANCISCO, 2016, p. 11).

Além disso, sobre as cenas atléticas nessas ânforas, geralmente propõe-se que “fossem representações das provas; mas há que se pensar no grau de representação. Ou seja, seriam elas representações de um evento específico das Grandes Panateneias (uma prova dos Jogos Panatenaicos) ou da prova, de forma mais abstrata?” (FRANCISCO, 2016, p. 13).

Por exemplo, nas figurações os atletas sempre são homens e, por isso, pode-se pensar que apenas eles competiam. Entretanto, como analisam Reese e Rickerson (2000, p. 20), com o estudo de estatuetas e dos textos de Pausanias, as mulheres também participavam. As autoras realizaram o levantamento de vinte e cinco atletas no mundo helênico, um número extremamente pequeno em relação ao de homens, mas que mostra a atuação feminina nessa área. Aliás, Reese e Rickerson destacam que somente conseguiram mapear a atuação daquelas que ganhavam os jogos e, por isso, pensam que pode haver um número muito maior de mulheres atletas, caso se leve em consideração que as perdedoras não eram mencionadas.

Nas Panateneias, segundo as autoras, foram oito competidoras vencedoras, mas nenhuma era ateniense – quatro eram da aristocracia, enquanto sobre as demais é desconhecido o *status* social; e todas venceram em alguma modalidade de competição com cavalos. As quatro mulheres da aristocracia eram de Argos e provinham da mesma família, sendo a mãe e suas três filhas, esposa e filhas do governante da cidade de Kyrena (REESE; RICKERSON, 2000, p. 174).

Dessa forma, é possível concluir que há alguma presença feminina nos jogos, todavia, em nenhum momento observam-se mulheres competindo nas figurações das ânforas. Esse é um caso de como a observação de existir conexão com a realidade, pode ser questionada.

Neste trabalho, não se entenderão as cenas das ânforas como representantes dessa realidade, mas como integrantes da cultura visual na antiguidade e como participantes ativas

de um imaginário em torno de certo ideal (o do atleta vitorioso como herói) e ao redor de uma mitologia (a da deusa Atena), ambos explicados no capítulo 4. Dessa maneira, além de pensar sobre a sua iconografia, esta pesquisa pretende estar atenta à forma como as ânforas são apresentadas na exposição, buscando refletir sobre o conhecimento da Antiguidade que a exibição transmite e a respeito de como o objeto e suas imagens são tratados – elementos analisados na sequência.

3.2.2 Exposição

Desde a ditadura, a coleção de vasos do NAM teve a curadoria de Ephors Varvara Filippaki (1968-1978), de Olga Alexandri (1980-1982), de Eo Zervoudaki (1982-1999) e de Betty Stasinopoulou-Kakarouga (1999-2009), sendo George Kavvadias o curador atual. De maneira geral, a exposição de Karouzos (diretor de 1942 até 1964) permaneceu quase inalterada até os anos de 1990 (GAZI, 2011, p. 377). Em 2005 houve uma grande reorganização sob a direção de Nikolaos Kaltsas, porém o esquema clássico de exibir objetos por ordem cronológica continuou preservado enquanto algumas unidades temáticas foram introduzidas.⁴⁸

Já em julho de 2018⁴⁹ a exposição segue uma linha cronológica e narra a história da pintura vascular que começa, aproximadamente, no século XI a.C., mostrando as influências do passado micênico na produção geométrica (cerca de 1050 a 700 a.C.), indo gradualmente da cerâmica geométrica para aquela com cenas narrativas, apresentando peças do período orientalizante (cerca de 700 a 600 a.C. – dispondo de objetos protocoríntios e proto-áticos), da época Arcaica (aproximadamente 600 a 500 a.C.) e Clássica (entre 500 e 300 a.C.), evidenciando a técnica de figuras negras e, depois, a de figuras vermelhas.

Além disso, o caminho da exposição está sinalizando as regiões de onde vieram as cerâmicas e os pintores responsáveis pelas figurações, sempre que possível, mostrando, ainda,

⁴⁸ Sobre as mudanças que ocorreram no museu como um todo sob a direção de Kaltsas: “Curiosamente, a Associação lamentou o fim da era de Karouzos, argumentando que sua exposição ‘era aclamada internacionalmente e considerada exemplar por sua maneira direta e clara de exibir’ (Rizospastis, 2003). No mesmo sentido, o jornalista P. Katimertzi havia comentado, já em 1982: ‘Este museu não deve mudar. É um museu de filosofia museológica clássica, um museu pan-helênico e insubstituível...’” (GAZI, 2011, p. 378). “Interestingly, the Association lamented the end of the Karouzos’ era arguing that their exhibition ‘was internationally acclaimed and considered exemplary as to its straightforward and plain way of exhibiting’ (Rizospastis, 2003). In the same vain, journalist P. Katimertzi had commented, already in 1982: ‘This Museum should not change. It is a museum of classical museological philosophy, a museum that is Pan-Hellenic and irreplaceable...’”

⁴⁹ Data da última visita da autora ao NAM.

as características do estilo de figuras negras arcaico “maduro” (de 570 a cerca de 530 a.C.), as placas funerárias de figuras negras, as diferentes formas dos vasos áticos entre os séculos VI e IV a.C., entre outros objetos.

Nesse trajeto, a ânfora 559 (figura 3) é mostrada como um exemplar de ânfora ática de figuras negras e ao seu lado lê-se o que eram, quais seus tipos ou formas, como eram constituídas, como eram suas figurações e para que serviam (observação: as figuras mencionadas no texto do painel remetem à figura 2).

Ânforas áticas de figuras negras

Ânforas áticas de figuras negras são grandes vasos de boca estreita com tampa e duas alças verticais usadas para transportar ou armazenar líquidos e sólidos, como óleo, vinho, cereais, etc. Elas se dividem em duas categorias principais, as ânforas de uma só peça e as ânforas de pescoço, que podem ser divididas em vários tipos (A, B, C), dependendo da forma de sua base, boca e suas alças.

A forma da ânfora de pescoço (fig. 1, 2, 3), na qual o pescoço é separado do corpo do vaso, era popular na cerâmica ática desde o período geométrico. Essas ânforas monumentais, do sétimo século a.C. [...] até o sexto século a.C., não foram mais feitas.

O tipo usual da primeira metade do sexto século a.C. é de tamanho menor, ovoide, com alças cilíndricas e lisas [...] (fig. 1). Logo após o meio do sexto século a.C. as alças tornaram-se triplas e a gravidade central do corpo do vaso deslocou-se para cima. Uma categoria especial de ânforas de pescoço de figuras negras que datam do segundo quarto do sexto século é a das chamadas ânforas tirrênicas, que exibem forte influência coríntia em sua decoração e destinavam-se exclusivamente aos mercados do Ocidente (fig. 2). As ânforas panatenaicas, que eram invariavelmente decoradas na técnica de figuras negras, também pertencem ao tipo de pescoço (fig. 3). Elas continham o azeite produzido das oliveiras sagradas de Atena e eram distribuídas como prêmios pelo estado ateniense a cada quatro anos no festival da Grande Panateneia.

O segundo tipo, as ânforas de uma só peça (fig. 4, 5, 6), em que o pescoço e o corpo formam uma curva contínua, é representado por alguns exemplos volumosos do final do sétimo século a.C. [...]. Em cerca de 600 a.C., adquiriu um esquema decorativo distinto com um painel de cada lado, enquanto o resto da superfície era coberto com esmalte preto. A chamada ânfora de peça única do Tipo B tem uma boca reta e alças cilíndricas [...] (fig. 4). Os exemplos mais antigos do tipo incluem um grupo de ânforas que têm uma representação, geralmente de um cavalo, colocado em um painel de cada lado [...].

A chamada ânfora Tipo A apareceu logo após a metade do século VI a.C. Foi usada para muitos dos melhores trabalhos dos grandes artistas do estilo de figuras negras, como Exéquias e Andocides (fig. 5). A ânfora do Tipo C, na qual a boca é côncava e as alças cilíndricas, também foi difundida durante o terceiro quartel do sexto século a.C. (fig. 6).

Além dessas mencionadas acima, havia outros tipos de ânforas de figuras negras, como grandes ânforas pontiagudas usadas no comércio exterior, ânforas Nikosthenic, ânforas do tipo SOS, ânforas-kadoi e amphoriskoi usadas para óleos aromáticos.⁵⁰

⁵⁰ “ATTIC BLACK-FIGURE AMPHORAE

Attic black figure amphorae are large, narrow-mouthed vases with a lid and two vertical handles used to transport or store liquids and solids, such as oil, wine, corn, etc. They fall into two main categories, the one-piece amphorae and the neck-amphorae, which can be divided into several types (A, B, C), depending on the form of their base, lip and handles.

FIGURA 2 – PAINEL



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
 © Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

The shape of the neck amphora (fig. 1, 2, 3), in which the neck is set off from the body of the vase, was popular in Attic pottery from as early as the Geometric period. The monumental Attic neck-amphorae of the 7th c. BC [...] were no longer made in the 6th c. BC.

The usual type of the first half of the 6th c. BC is of smaller size, ovoid, with plain cylindrical handles and a lip in the form of an echinus (fig. 1). Just after the middle of the 6th c. BC the handles became triple-reeded and the centre gravity of the body of the vase shifted upwards. A special category of black-figure neck-amphorae dating from the second quarter of the 6th c. BC are the so called Tyrrhenian amphorae, which exhibit strong Corinthian influence in their decoration and were destined exclusively for the markets of the West (fig. 2). Panathenaic amphorae, which were invariably decorated in the black-figure technique, also belong to the necked type (fig. 3). They contained the oil produced from the sacred olive trees of Athena and were distributed as prizes by Athenian state every four years at the Great Panathenaia festival.

The second type, the one-piece amphorae (fig. 4, 5, 6), in which neck and body form a continuous curve, is represented by a few bulky examples of the late 7th c. BC [...]. About 600 BC, it acquired a distinctive decorative schema with a panel on each side, while the rest of the surface is covered with black glaze. The so-called one-piece amphora of Type B has a straight lip, cylindrical handles and an echinus-shaped base (fig.4). The earliest examples of the type include a group of amphorae that have a depiction, usually of a horse protome, set in a panel on each side [...].

The so-called Type A amphora made its appearance just after the middle of the 6th c. BC. It was used for many of the finest works of the great artists of the black-figure style, such as Exekias and the Andokides Painter (fig. 5). The Type C amphora, in which the lip is concave and the handles cylindrical, was also widespread during the third quarter of the 6th c. BC (fig. 6).

In addition to those mentioned above, there were also other types of black-figured amphorae, such as large pointed amphorae used in the overseas trade, Nikosthenic amphorae, SOS type amphorae, amphorae-kadoi, and pointed amphoriskoi used for aromatic oils.”

Nota-se que o museu entende a ânfora panatenaica como uma categoria especial de ânforas de figuras negras com pescoço que continham o óleo das oliveiras sagradas de Atenas e eram distribuídas como prêmios pelo estado ateniense a cada quatro anos no festival da Grande Panateneia. Assim, a discussão em torno da caracterização desse objeto não aparece na exposição.

Na verdade, em nenhum momento as informações sobre as cerâmicas são problematizadas. Por isso, a linha expositiva apresenta uma história coesa e evolutiva sobre o passado ao qual essa cultura material se refere e, nesse sentido, o visitante pode pensar que suas figurações transmitem uma imagem realista da Antiguidade.

Nessa linha teleológica, o antecedente da ânfora panatenaica seria a ânfora proto-panatenaica (objeto 1, figura 3), exposta ao lado do texto sobre as ânforas áticas de figuras negras.

FIGURA 3 – BOX 60 AO CENTRO NO LADO ESQUERDO COM A ÂNFORA PROTO-PANATENAICA



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Depois de se observar os diversos tipos de ânforas e certo desenvolvimento da cerâmica, apresentam-se as ânforas panatenaicas de 2 a 7. Todas se encontram em destaque (ver figura 4) e, no texto do seu painel, primeiro explica-se o que eram as Panateneias e o contexto dos jogos dentro do festival. Então, esclarece-se o que eram as ânforas, recipientes especiais que carregavam o prêmio dos ganhadores das competições, o azeite sagrado. Já no último parágrafo definem-se as figurações das ânforas panatenaicas, dando a entender que

elas sempre possuem tanto a inscrição dos jogos como a do arconte do ano (o que é questionável, como se notará no próximo capítulo).

A PANATENEIA

A Panateneia, o mais importante festival de Atenas, foi realizado em homenagem à deusa padroeira da cidade, Atena, a partir de 566/565 a.C. Quando o festival foi reorganizado, a Panateneia Menor era realizada anualmente, e a Grande Panateneia era a cada quatro anos. O clímax do festival, que durava uma semana, era o sacrifício e a oferenda feita à estátua da deusa no dia 28 de *Hekatombaion*, isto é, no final de julho. A procissão começava no portão Dipylon e terminava na Acrópole, seguindo o Caminho Panatenaico. O peplo da deusa, com representações da gigantomaquia, bordado pelas *ergastines* (filhas virgens de proeminentes famílias atenienses), percorria o caminho na forma de uma vela em um navio com rodas. Os eventos esportivos da Grande Panateneia foram divididos em duas categorias. O primeiro consistiu-se nos mesmos eventos dos Jogos Olímpicos e o segundo nos concursos associados às tradições locais de Atenas. A primeira categoria, que incluiu eventos equestres e atléticos, era aberta a cidadãos de várias cidades, enquanto apenas os cidadãos atenienses podiam competir na segunda categoria, que incluiu competições de habilidade e coordenação, bem como a corrida com a tocha. Os prêmios eram o azeite das oliveiras sagradas de Atenas (*moriai*), contido em vasos especiais, as ânforas panatenaicas. Uma ânfora panatenaica continha, em média, 36 quilos de óleo, e um vencedor podia receber até cento e quarenta ânforas. Cada ânfora panatenaica tinha uma representação de Atena Prômacos totalmente armada (com capacete, escudo, égide e lança) de um lado, e uma representação da competição pela qual o prêmio foi concedido, do outro. Ao lado da figura da deusa era pintada a inscrição “Dos prêmios de Atenas” e o nome do arconte.⁵¹

⁵¹ “THE PANATHENAIA

The Panathenaia, the most importante festival in Athens, was held in honour of the patron goddess of the city, Athena. From 566/565 BC, when the festival was reorganized, the Lesser Panathenaia were held annually, and the Great Panathenaia every four years. The climax of the festival, which lasted week, was the sacrifice and offering made to the statue of the goddess on the 28th of Hekatombaion, that is, at the end of July. The procession started at the Dipylon Gate and ended on the Acropolis, following the Panathenaic Way. The goddess’ peplos, bearing representations of the Gigantomachy embroidered by the ‘ergastines’ (virgin daughters of prominent Athenian families), travelled in the form of a sail on a wheeled ship.

The athletic events of the Great Panathenaia were divided into two categories. The first consisted of the same events as on the programme of the Olympic Games and the second of contests associated with the local traditions of Athes. The first category, which included equestrian and athletic events, was open to citizens of various cities, while only Athenian citizens could compete in the second category, which included contests of skill and coordination, as well as the torch race. The prizes were oil from the sacred olive trees of Athens (‘moriai’), contained in special vases, the Panathenaic amphorae. A Panathenaic amphora held an average of 36 kilos of oil, and a victor might receive up to one hundred and forty amphorae.

Every Panathenaic amphora had a depiction of Athena Promachos fully armed (with helmet, shield, aegis and spear) on one side, and a representation of the competition for which the prize was awarded on the other. Next to the figure of the goddess was painted the inscription ‘From the prizes from Athens’ and the name of the eponymous archon.”

FIGURA 4 – BOX 130 E 131. ÂNFORAS PANATENAICAS, OBJETOS 2 A 7



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Por fim, a última sala da exposição trata-se de uma sala temática, dedicada a cenas de competição, de esportes e de vitória (figuras 5, 6 e 7). Nela estão os demais objetos de análise, sendo que a ânfora 15 possui destaque especial, pois é a última peça do trajeto expositivo e é a única do seu box.

FIGURA 5 – BOX 144 COM VASOS GREGOS (OBJETOS 8 A 11 E 12 A 14). DENTRE ELES, DUAS ÂNFORAS PANATENAICAS, UM FRAGMENTO DE ÂNFORA PANATENAICA, TRÊS MINIATURAS E UMA ÂNFORA DE FIGURAS NEGRAS



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 6 – BOX 147 NA FRENTE (OBJETO 15) E BOX 144 ATRÁS



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 7 – BOX 147 NO FUNDO AO LADO ESQUERDO E BOX 144 NO FUNDO E EM TODO LADO DIREITO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Concluindo, nesse capítulo discutiu-se a constituição dos museus nacionais, particularmente na Grécia, e como a prática do colecionismo influenciou a formação dessas instituições. Notou-se também que os vasos gregos são antiguidades colecionáveis desde o século XIV, contudo, seu estudo mais sistemático apenas se iniciou a partir do XIX, tornando-se mais recorrente no século XX.

Além disso, discorreu-se sobre o NAM refletindo acerca de como a cerâmica é pensada dentro da coleção de vasos em exposição. A partir desses desenvolvimentos no estudo, percebeu-se que para a instituição os vasos conectam-se com a realidade do passado. Já as ânforas panatenaicas são entendidas no interior de uma série bem delineada de cerâmicas, o que pode ser questionado, como será discutido no próximo capítulo (item 4.2 *A Caracterização da Ânfora Panatenaica*).

4 O FESTIVAL DAS PANATENEIAS

4.1 A FESTA

As Panateneias eram rituais importantes não só por tornarem vivo o sentimento religioso e por permitirem o desenvolvimento social e político de Atenas, mas, também, por afetarem, por quase dez séculos, a produção artística (NEILS, 1996, p. 3). No início, eram conhecidas como os festivais dos jogos, depois, com o crescimento físico da cidade, passaram a se chamar Panateneias. Ocorriam entre final de julho e início de agosto, comemoravam o desempenho de Atena na guerra entre os deuses e os gigantes, o nascimento de Erictônio (à semelhança de outros festivais rememorava os grandes eventos do passado) e marcavam um novo ano, a renovação da cidade (NEILS, 1996, p. 27-29).

O Festival panatenaico se constituía por uma semana religiosa e cívica que ocorria em Atenas em pleno verão, na lua nova depois do ano novo no mês de *Hekatombaion*. Era uma festa composta por competições, procissão, sacrifício e banquete. A cada quatro anos ocorriam as Grandes Panateneias, que recebiam estrangeiros e nas quais as ânforas panatenaicas eram oferecidas com azeite sagrado⁵² como prêmio aos competidores.⁵³

Conforme Hadziaslani (2003, p. 7), no período Clássico, a Grande Panateneia teria o seguinte programa: primeiro dia com concursos de recitação de poesia e de música; segundo dia, concursos atléticos para meninos e jovens; terceiro dia, competições atléticas para homens; quarto e quinto dias, competições equestres; sexto dia, jogos associados às tradições locais; sétimo dia, corrida com a tocha e vigília durante toda a noite; e oitavo dia (28 do mês *Hekatombaion*), procissão para a Acrópole e sacrifícios.

De forma geral, as festas de Atenas ocupavam cerca de um terço do ano civil. O início de cada mês era marcado por comemorações e também havia aquelas com datas precisas como a das Panateneias.

⁵² O óleo das oliveiras sagradas seria cerca de três vezes mais caro que o comum e quando uma ânfora panatenaica chegava a comunidades pequenas e distantes, tornava-se objeto de muito valor. De acordo com Young, um vaso de óleo seria equivalente a 12 dracmas (valor do século IV a.C.), sendo que o valor de uma ânfora de segunda mão e sem óleo seria de meia dracma. Sabemos que as premiações nas provas gímnicas, hípicas e algumas grupais, poderia variar com até 140 ânforas para o ganhador; ou seja, valeriam até 1.680 dracmas. Na época de Platão, com 1.200 dracmas era possível comprar sete escravos de preço médio e uma ou duas casas na cidade ou várias casas no campo (FRANCISCO, 2012, p. 95).

⁵³ Entretanto há certa variedade na premiação; por exemplo, no concurso musical, a premiação era em coroas de ouro e prata. Além disso, nas provas de corrida a cavalo, corrida com dois cavalos, acerto ao alvo a cavalo, eram oferecidas dracmas e um touro aos vencedores. Também se adicionavam refeições ao primeiro lugar da prova de corrida de barco. Isso mostra que a inserção das ânforas e do óleo era ampla, mas não absoluta como elemento de premiação (FRANCISCO, 2012, p. 96).

FIGURA 8 – CALENDÁRIO ATENIENSE COM OS EQUIVALENTES MODERNOS

<i>Meses do calendário civil ateniense, com equivalentes modernos</i>	
<i>Hekatombaion</i>	<i>junho – julho</i>
<i>Metageitinion</i>	<i>julho – agosto</i>
<i>Boedromion</i>	<i>agosto – setembro</i>
<i>Pyanepsion</i>	<i>setembro – outubro</i>
<i>Maimakterion</i>	<i>outubro – novembro</i>
<i>Poseideion</i>	<i>novembro – dezembro</i>
<i>Gamelion</i>	<i>dezembro – janeiro</i>
<i>Anthesterion</i>	<i>janeiro – fevereiro</i>
<i>Elaphebolion</i>	<i>fevereiro – março</i>
<i>Mounikhion</i>	<i>março – abril</i>
<i>Thargelion</i>	<i>abril – maio</i>
<i>Skiroforion</i>	<i>maio – junho</i>

FONTE: JONES et al. (1997, p. 118).

As Panateneias, segundo autores antigos como Pausânias, em *Descrição da Grécia*, teriam sido fundadas por Erictônio, primeiro rei de Atenas, filho de criação de Atena. A deusa teria sido assediada por Hefesto após ter sido abandonado por Afrodite; contudo, Atena não se submeteu a ele e o deus teria ejaculado na perna da deusa, que, enojada, teria se limpado com um pedaço de lã e jogado o sêmen sobre a terra, de onde nasceu um menino, Erictônio, que foi criado pela deusa e, quando se tornou rei de Atenas, construiu uma estátua para ela e instituiu as Panateneias.⁵⁴

Para Neils e Tracy (2003, p. 5), a constituição pela qual se conhece a festa no período Clássico (jogos, procissão, sacrifício e banquete) é, provavelmente, derivada de vários elementos e significados que, ao longo do período Arcaico, se modificaram. Segundo esses estudiosos a data tradicionalmente verificada para o festival como celebração cívica é de aproximadamente 560/566 a.C. (quando ocorreu sua reorganização). Contudo, a festa certamente é mais antiga, em especial a procissão, o sacrifício e o banquete, que remontam ao século VIII a.C.

Durante o século IV a.C. o festival foi celebrado de quatro em quatro anos ininterruptamente. Na primeira metade do século III ele continuou acontecendo, com exceção de 286-282 a.C., quando foi suspenso por razões de tumulto político depois da revolta contra Demetrios Poliorketes. Já na metade do século II a.C. o festival teria perdido a sua potência de simbolizar a cidade de Atenas e as suas gloriosas tradições (caracterizadas então como passado). Ele persistiu sendo celebrado durante o período romano, mas foi no período macedônico que mudou de caráter (BARRINGER, 2004, p. 243).

⁵⁴ A fim de compreender a mitologia que envolve o festival, ver N. Robertson (1996, p. 56-65).

De acordo com Francisco (2018, p. 185),

A data do fim do festival Panatenaico é contestável. Por exemplo, Shear indica a data de 391 ou 395 d.C., a partir de informações, como a última entrada sobre o festival, datada do final do século IV d.C., tempo da legislação antipaganismo de Teodósio I e da destruição de Atenas por Alarico e seu exército visigodo em 396 d.C. Valavanis, por outro lado, acredita que o festival sobreviveu até 410 d.C., argumentando que considera os últimos esforços da reação de atletas e filósofos contra a legislação antipaganismo.⁵⁵

É possível, então, afirmar que as Panateneias teriam acontecido, no máximo, até o fim do paganismo. Contudo, é importante sinalizar que sua organização e os eventos mudaram em relação ao período Clássico e, como explica Francisco, a festa continuou mesmo sem a produção da ânfora panatenaica, apesar de ainda haver a referência a elas em outros contextos.⁵⁶

Além disso, a expressão das Panateneias no plano pan-helênico é grande, a ponto de haver a criação de festas parecidas em outras cidades, como é o caso de Éfeso, na Ásia Menor, de Alexandria e de Rodes, que instituíram celebrações com a produção de ânforas agonísticas⁵⁷ com argila local (FRANCISCO, 2012, p. 94).

No período Clássico, de acordo com Jones et al. (1997 p. 117-123), a procissão das Panateneias realizava-se para escoltar o novo manto, peplo, tecido pelas virgens das famílias mais notáveis, as *ergastines*, até a imagem da deusa Políade. Tal procissão atravessava a Ágora em direção à Acrópole (lugar mais alto da pólis, onde estava o Parthenon e o Erecteion), passando pelos principais pontos da cidade. Dela participava toda a comunidade ateniense incluindo mulheres, crianças e estrangeiros.⁵⁸

⁵⁵ “The date of the end of the Panathenaic festival is contentious. For instance, Shear indicates the date of 391 or 395 AD, from information such as the last entry about the festival, dating from the end of the fourth century AD, time of Theodosius I’s anti-paganism legislation and the destruction of Athens by Alaric and his Visigoth army in 396 AD. Valavanis, on the other hand, believes the festival survived until 410 AD, arguing that it clustered the last efforts of the reaction of athletes and philosophers against the anti-paganism legislation.”

⁵⁶ “O reconhecimento desse cenário é essencial por dois motivos. O primeiro diz respeito à compreensão da relação parcial entre as ânforas panatenaicas como prêmios e o próprio festival que continuou sem eles. A segunda é o sistema de referências às ânforas panatenaicas que não desapareceu depois que não foram mais feitas. Podemos ver isso no período helenístico, quando a produção diminuiu, e no período romano, quando cessou, pois as referências às ânforas panatenaicas permaneceram até o século IV d.C., na Ática e além.” (FRANCISCO, 2018, p. 185). “Recognizing this scenario is essential for two reasons. The first concerns the understanding of the partial relationship between the Panathenaic amphorae as awards and the festival itself that continued without them. The second is that the system of references to the Panathenaic amphorae that did not disappear after they were no longer made. We can see that in the Hellenistic period, when production decreased, and in the Roman period, when it ceased, references to the Panathenaic amphorae remained until the fourth century AD, in Attica and beyond.”

⁵⁷ “Originariamente, os *agones* são provas em memória de algum feito ou ato mítico, de algum deus ou herói, sendo instituídos para integrar o seu ritual de celebração.” (BARROS, 1996, p. 28).

⁵⁸ Para problematizar a presença das mulheres nas Panateneias e em outros festivais, ver Lefkowitz (1996).

Estudiosos como Neils e Tracy (2003, p. 12) defendem que a procissão seria um evento anual e que de quatro em quatro anos ocorria um convite para que visitantes de longe (da Pérsia, da África, da Itália e de outros lugares) participassem dos jogos. Para pesquisadores como Jones et al. (1997, p. 123), a cerimônia do peplo aconteceria apenas a cada quatro anos, caracterizando a Panateneia quadrienal, as Grandes Panateneias.

Para o sacrifício a comunidade doava uma vaca e os outros animais imolados eram comprados com a renda das terras públicas. É interessante notar que o sacrifício por meio de toda uma simbologia representava a comunhão social, a qual reforçava, pelo consumo das partes de uma mesma vítima, os laços de união entre os cidadãos.

Já os jogos ou competições, disputas de caráter agonístico, podiam ser artísticos (de música, de dança), de ginástica e atléticos. Neils e Tracy (2003, p. 12) explicam serem os atletas geralmente advindos de grupos mais aristocráticos, em especial nas atividades equestres. Na sequência especifica-se cada um dos concursos da festa e suas premiações.⁵⁹

Porém, antes de continuar com o texto, é importante observar que tanto a reconstrução do contexto da festa como das competições na Antiguidade foi feito a partir da discussão historiográfica. Afinal, o intuito é o de mostrar como o passado pode ser entendido de diversas maneiras pelos estudiosos, dependendo de suas próprias perspectivas e, ainda, posicionar-se dentro desses debates.

4.1.1 Concursos artísticos

Eram compostos por competições de música⁶⁰ (solo de aulo, aulo com canto, solo de cítara e cítara com canto) e de recitação de poesia épica (com Homero e poemas líricos).⁶¹ Em 162 a.C. teria sido introduzido o concurso de drama (teatro).

Os prêmios eram coroas e dinheiro. Sabe-se que o vencedor de aulo ganhava uma coroa, enquanto os de aulo acompanhado por canto recebiam uma coroa no valor de 300 dracmas e o segundo lugar recebia 100 dracmas. O primeiro lugar do concurso de cítara angariava uma coroa no valor de 500 dracmas e mais 300 dracmas; o segundo e o terceiro lugar ganhavam 200 e 100 dracmas, respectivamente. Já os primeiros colocados na competição de cítara com canto recebiam uma coroa de ouro no valor de 1.000 dracmas e

⁵⁹ Para saber mais sobre os prêmios das Panateneias e, também, de outras festas, ver Walbank (1982), Kyle (1996), Neils e Tracy (2003) e Spathari (2008).

⁶⁰ Para entender melhor a música nas Panateneias, ver Holloway (1966).

⁶¹ Sobre o assunto, ver Nagy (2002).

mais 500 dracmas; e 1.200, 600, 400 e 300 dracmas eram dados para os segundos, terceiros, quartos e quintos lugares (HADZIASLANI, 2003, p. 10-12).

4.1.2 Concursos atléticos

As corridas eram compostas por diferentes eventos e os ganhadores recebiam 50 ânforas panatenaicas⁶² (meninos competiam somente no *stadion*), 60 ânforas (jovens) e 80 ânforas (homens⁶³, no caso da corrida armada, recebiam 70 vasos) (HADZIASLANI, 2003, p. 14-16).⁶⁴

- *Stadion*: corrida de curta distância com cerca de 185 m.
- *Diaoulos*: outra corrida de curta distância, dois *stadia*, cerca de 370 m.
- *Hippios*: corrida com uma distância média, quatro *Stadia*, que era a distância do hipódromo.
- *Dolichos*: corrida de longa distância, entre 20 e 24 *stadia*.
- Corrida armada: com competidores do *diaulos* usando capacete, grevas e carregando escudo. Com o tempo o capacete e as grevas foram abandonados, ficando apenas o escudo.

Já o pentatlo era formado por cinco eventos que ocorriam no mesmo dia: corrida (*stadion*), salto (realizado com o auxílio de halteres e no qual era tocado aulo para providenciar ritmo e harmonia aos movimentos)⁶⁵, luta livre, lançamento de disco e de dardo. Os meninos vencedores ganhavam 30 ânforas, os jovens, 40, e os homens, 60 (HADZIASLANI, 2003, p. 18).

Nos eventos específicos de luta livre e de boxe, a premiação era como no pentatlo. Na luta livre (com poucas regras, não podendo, por exemplo, morder) o ganhador era aquele que primeiro submetia seu oponente três vezes e no boxe (luta envolvendo socos) era quem recebia de seu oponente a admissão de ter vencido (HADZIASLANI, 2003, p. 20-22).

⁶² É importante considerar que na longa produção temporal das ânforas ocorreram inúmeras mudanças no plano social, político e econômico que interferiram em algum grau no processo de produção, às vezes com vasos menores que o usual, como no contexto da destruição de boa parte das oliveiras sagradas pelos espartanos, durante a Guerra do Peloponeso (FRANCISCO, 2012, p. 60-61).

⁶³ Os homens são reconhecidos na iconografia pela presença da barba, porém nas ânforas panatenaicas, ao longo do tempo, a presença de homens com barba diminui enormemente. Hamilton (1996) faz um estudo detalhado sobre o assunto.

⁶⁴ Sobre os prêmios e a quantidade de ânforas ver, também, Shear (2003).

⁶⁵ Sobre esporte e música na Antiguidade, ver Cerqueira (2004/2005).

Já o pancrácio era uma combinação de luta livre com boxe que continuava até um dos concorrentes ser submetido. Nesse evento, os meninos ganhavam 40 ânforas, os jovens, 50, e os homens, 70 (HADZIASLANI, 2003, p. 24).

4.1.3 Eventos equestres

Em Atenas eram concursos aristocráticos e os mais antigos, associados à fundação dos jogos nas Panateneias.⁶⁶ Alguns eram abertos para todos, mas outros eram apenas para cidadãos atenienses. O cavaleiro ou aquele que dirigisse a biga concorria em nome do dono dos cavalos, sendo este último quem recebia a premiação. Por isso, nesse caso, as mulheres também poderiam concorrer e ganhar.

- Corrida de cavalo: o cavaleiro andava sem a sela, o cavalo precisava ser adulto e deveria dar seis voltas no hipódromo. O prêmio constituía-se por 16 ânforas panatenaicas.
- Corrida de biga: podia ser feita com dois cavalos (executando oito voltas no hipódromo) ou com quatro cavalos (com doze voltas). A premiação compreendia 140 ânforas para a corrida com cavalos adultos e 40 para a com potros.
- *Apobates*: o evento compreendia carros de quatro cavalos com um cocheiro e um hoplita. Durante a corrida, o hoplita saltava da carruagem e, então, deveria remontá-la enquanto ainda estava em movimento. O cocheiro e o hoplita recebiam prêmios separados.⁶⁷
- *Anthippassia*: competição entre as dez tribos (os *demos* da Ática) que consistia em cinco cavaleiros de cinco tribos formarem uma linha e concorrerem contra os outros cinco das demais tribos, simulando uma batalha. O grupo que passasse pelo outro com coordenação e agilidade ganhava.
- Dardo ao alvo com os competidores galopando a cavalo. A premiação consistia em cinco ânforas panatenaicas (HADZIASLANI, 2003, p. 26-32).

⁶⁶ Na iconografia das ânforas panatenaicas, ao longo do tempo, a cena de eventos equestres diminuiu enormemente. Para um estudo detalhado sobre o tema, ver Hamilton (1996).

⁶⁷ Para entender melhor o evento, ver Gregory (2005).

4.1.4 Tradições locais

Compunham concursos disputados pelas tribos, nos quais apenas cidadãos atenienses participavam.

- *Euandria*: pouco se sabe sobre esse evento, que exigia do competidor beleza, força e habilidades. A tribo vitoriosa recebia um boi e mais 100 dracmas.⁶⁸
- Dança pírrica: era um concurso de dança realizado todos os anos nas Panateneias, na qual os participantes usavam armaduras e dançavam a vitória em guerra. A tribo que ganhasse recebia uma vaca e mais 100 dracmas.⁶⁹
- Corrida de barco: também pouco se sabe sobre esse evento, tem-se conhecimento de que acontecia no Pireu e que o primeiro lugar recebia três vacas, 300 dracmas e mais 200 dracmas para comer no banquete do festival; já o segundo levava duas vacas e 200 dracmas.⁷⁰
- Corrida com tocha: também acontecia todos os anos. O objetivo era levar o fogo sagrado do altar de Prometeu na Academia para a Acrópole. A tocha acesa era passada de um corredor para o outro. Quarenta jovens de cada tribo corriam uma distância de 2.500 metros, ou cerca de 60 metros cada e a tribo vencedora era aquela cujo corredor chegasse primeiro, acendendo, então, o fogo para o sacrifício no altar. Após a corrida seguia-se a vigília noturna. A tribo vitoriosa angariava uma vaca e 100 dracmas. Além disso, todos os corredores levavam 30 dracmas e uma hidra (HADZIASLANI, 2003, p. 34-36).

Entre todos esses prêmios, esta tese concentra-se, principalmente, na análise das ânforas entregues nas Grandes Panateneias para os concursos atléticos e para os eventos equestres. A fim de melhor compreender o que seriam esses vasos e como são percebidos pelos estudiosos, a seguir realiza-se a sua identificação. Por este ser também um estudo iconográfico, procede-se a uma interpretação das suas imagens ao mesmo tempo em que se faz o seu reconhecimento.

⁶⁸ Para uma leitura aprofundada sobre *Euandria*, ver Boegehold (1996).

⁶⁹ Sobre danças nas Panateneias, ver Lavelle (2014).

⁷⁰ Para entender melhor a corrida de barco, ver Hulsey (2013).

4.2 A CARACTERIZAÇÃO DA ÂNFORA PANATENAICA

O termo panatenaico foi empregado na literatura antiga (em Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*) para se referir à procissão. Já o seu uso para designar os vasos é mais raro, aparecendo, por exemplo, em uma inscrição de 414 a.C. acerca do provável espólio de Alcibiades. No Renascimento o termo também foi utilizado, mas foi relacionado ao vaso/prêmio somente em 1817, com Böckh. O próprio entendimento do vaso como prêmio no contexto das Panateneias foi feito somente a partir do século XIX, sendo a discussão em torno da *Burgon Amphora*⁷¹ (figura 9) essencial. Winckelmann, no século XVIII, já fazia referência a vasos/prêmios, mas não os chamava de panatenaicos (FRANCISCO, 2012, p. 13-14).

FIGURA 9 – ÂNFORA B 130, 565-560 A.C.



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

A organização dos dados também começou a ser feita no século XIX, com Gehard (1830), e a caracterização mais detalhada com Bröndsted (1832). No século XX surgiram as primeiras pesquisas no tema.

De maneira geral, as ânforas panatenaicas foram exceções de produção ceramista com figuras negras que não deixaram de ser feitas mesmo depois de a técnica com figuras vermelhas estar no auge. Elas têm sido encontradas em cemitérios, casas, santuários e outros espaços públicos (TIVERIOS, 2007, p. 18).

Pensando a respeito da quantidade desse material, Francisco (2012, p. 34) elaborou um referencial mínimo baseado

⁷¹ A ânfora panatenaica mais antiga já encontrada data de aproximadamente 560 a.C.

no que se pode chamar um conjunto de ânforas panatenaicas ‘típicas’; ou seja, um grupo de vasos cuja identificação não é problemática [...] vasos em bom estado de preservação (inteiros ou pouco fragmentados), e cuja descrição nas publicações seja satisfatória. Trata-se de uma lista de 145 vasos (36 do século VI, 70 do V, 36 do IV e um vaso do século II a.C.).

Para o pesquisador, o interesse por este grupo está na possibilidade de verificação de aspectos variados como a articulação entre as partes e as estratégias de ornamentação do vaso como um todo.

Segundo J. L. Shear (2003, p. 87), talvez, o que mais permaneça de tangível das Panateneias seja a ânfora panatenaica, facilmente reconhecida por suas características decorativas e a inscrição *dos prêmios de Atenas* ou *um dos prêmios de Atenas*. Entretanto, como se evidenciará, a caracterização desse objeto é problemática, mas a sua materialidade é sim um documento rico em informações, apesar de não acompanhar o festival durante todo o período no qual foi celebrado.

De acordo com Francisco (2012, p. 6), a manutenção do estilo de figuras negras faz com que a tradição seja um dos temas mais estudados – tradição do ponto de vista metodológico, da interpretação dos elementos socioculturais, pois a repetição do estilo de pintura e das cenas figurativas apresenta diferentes conteúdos e não necessariamente um comportamento tradicional. Assim, do ponto de vista metodológico são três os elementos utilizados para se caracterizar a ânfora como tradicional: tipo, trajetória e estrutura. Nessa leitura há a percepção do festival e das ânforas como algo estático ao longo do tempo. O autor questiona essa leitura e propõe a identificação da fragilidade desses elementos por meio da compreensão das variadas citações às ânforas, fornecendo a base “para se pensar em um *universo panatenaico* [grifo do autor] como orientador da questão do vaso no universo do prêmio” (FRANCISCO, 2012, p. 7). Nesse sentido, as ânforas são pensadas junto com a variada cultura material que lhe faz referência a fim de melhor se refletir sobre suas práticas socioculturais.

Ainda é importante destacar que a inserção imediata das ânforas panatenaicas era o contexto da competição – apesar de os locais onde esses objetos foram achados serem amplos, indo além da Ática e das regiões estrangeiras de onde vinham os competidores –,⁷² pois elas poderiam ser vendidas, dadas como presente, roubadas e uma infinidade de possibilidades.

⁷² “As listas de vencedores citadas indicam uma variedade de locais de proveniência dos vencedores: Magna Grécia e Itália (Ligúria); Colônias gregas ocidentais (Corcira); Grécia continental (Épiro, Beócia, Atenas, Sicião, Corinto, Argos, Messênia, Lacônia); Ilhas gregas (Tenos, Tenedos, Samos, Cós); Ásia Menor (Cime, Sílion, Esmirna, Eritrea [Lítri], Cólofon, Éfeso, Magnésia [Meândro], Alabanda [Antióquia Chrysaoron], Milas, Mindos, Halicarnasso); Sul da Turquia (Gagai [Lícia], Zéfiro [Cilícia], Antióquia [Cídmo, Tarso],

Com o intuito de problematizar os elementos presentes nessas ânforas, abordam-se, nos próximos itens, desde o seu conteúdo até a sua forma, a sua inscrição e a sua iconografia. Pretende-se, assim, notar como são entendidas e construídas no presente.

4.2.1 Azeite

Na Antiguidade o azeite de oliva não era usado apenas na alimentação, mas também como substância medicinal, como produto na iluminação, como óleo para o corpo e para os cabelos. Já os atletas o empregavam a fim de manter a flexibilidade dos seus músculos. Para o uso pessoal, o azeite geralmente era armazenado em pequenos recipientes de cerâmica como alabastros e aríbalos, sendo estes últimos mais comuns na iconografia relacionada ao atleta – figurados em vasos ou estelas funerárias em um ambiente atlético, geralmente com um estrígil (exemplo: BA n. 275.904, cálice do Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia).

Em relação ao azeite no contexto das Panateneias, de acordo com Brøndsted (1832, p. 122), havia uma identificação e uma espécie de fiscalização das oliveiras realizada mensalmente por inspetores e anualmente por oficiais superiores. O objetivo seria acompanhar o cultivo e garantir a porção do governo; a destruição de uma árvore era considerada crime e a punição correspondia ao banimento da pessoa e o confisco da sua propriedade. Para Brøndsted, somente os vencedores teriam a permissão para circular com o azeite fora da Ática. Contudo, há autores que questionam isso e se perguntam se o óleo sagrado era de uso exclusivo das Panateneias.

Conforme Tiverios (2007, p. 14), no Museu do Pireu há uma ânfora B⁷³ cuja cena mostra que o azeite era medido em outro suporte, não diretamente na ânfora panatenaica⁷⁴, sendo possível que um prêmio de trinta ânforas de azeite oferecido ao vencedor do boxe significasse a capacidade de trinta ânforas em vez de trinta ânforas panatenaicas. Seguindo a lista de prêmios *IG II 2.311*⁷⁵, cerca de 1.500 a 1.600 ânforas eram entregues aos vencedores

Antióquia [Piramo, Magárso/Malo]); Chipre (Cítio, Carpas); Norte da África (Ptolemais/Barka, Cirene, Alexandria); Oriente Próximo (Antióquia [prox. Dafne [Orontes]]; Laodicéia [Síria]; Laodicéia na Fenícia [Berito], Sídón, Tiro, Antioquia [Migdônia, Nisibis], Seleucéia [Tigre]). Baseando-se nessas listas de vencedores e na identificação das proveniências desses atletas, percebe-se que vários locais identificados não são locais de achado de ânforas panatenaicas para esse período, que são Atenas, Olbia, Corinto, Alexandria, Delos/Renéia, Cirenaica e Pérgamo; mas há coincidências, como em Atenas, Corinto, Cirene, Alexandria e Pérgamo.” (FRANCISCO, 2012, p. 116). Confrontar com Tracy e Habicht (1991).

⁷³ *Trachones* ânfora. Sobre esse objeto, ver Themelis (2007).

⁷⁴ Sobre como seria a coleta e a distribuição do azeite, ver Themelis (2007, p. 24-25); Shear (2003, p. 96-101); Edwards (1957, p. 332-337).

⁷⁵ Sobre essa lista e suas condições de restauração, ver Shear (2003).

no início do século IV a.C., contudo o número de objetos sobreviventes é muito pequeno, em particular nesse período.

Calcula-se que as ânforas que sobreviveram representam 1,13% das ânforas necessárias para as festividades entre 382/1 e 310/9 a.C.; se nesse período novos eventos foram incluídos, então, a porcentagem diminui (SHEAR, 2003, p. 102). De acordo com Shear (2003, p. 98), para Píndaro, “as ânforas decoradas são apenas os recipientes para o líquido valioso.”⁷⁶

Conforme Themelis (2007), algumas ânforas parecem nunca terem recebido azeite e os atletas competiam por ele, não pelo seu invólucro. Contudo, ao se pensar nessa perspectiva, algumas questões surgem: os atletas competiam apenas pelo valor monetário do azeite? Como ficariam os valores e lembranças em torno da ânfora e dos jogos? Se as ânforas panatenaicas não fossem importantes, por qual motivo teriam sido feitas?

Sabe-se que as ânforas comemoravam as vitórias para a geração futura. Seu valor seria cultural e agonístico, não monetário (THEMELIS, 2007, p. 27), embora na penúltima década do século V a.C. o valor desses objetos variasse entre 2,4 e 3,7 óbolos, preço que mudava de acordo com o volume do vaso (TIVERIOS, 2007, p. 14).

Pode-se considerar que o valor intrínseco desses objetos é atestado pela sua existência em mármore, servindo como marcador de sepultura ou dedicatória (TIVERIOS, 2007, p. 17). Além disso, a ornamentação desses exemplares foi imitada em outros vasos áticos sem relação com o festival e suas imagens apareceram, também, em moedas da época do Império Romano (SHEAR, 1936, p. 302, fig. 12).

Assim, de maneira geral, para alguns autores não haveria azeite nas ânforas devido à condição do seu interior, enquanto para outros estudiosos algumas continham azeite e outras, não. Johnston (2007), por exemplo, argumenta que:

seria realmente estranho negar que a ânfora panatenaica decorada tenha sido usada para transportar o azeite da premiação. Eu tomo como acordado que elas foram sim usadas, pelo menos inicialmente. Cabe, então, àqueles que preferem ver apenas uma proporção do azeite, entregue aos vencedores, como sendo colocado na cerâmica, a chegar a um argumento mais convincente do que “não há ânfora panatenaica suficientemente preservada para sustentar a outra visão” (JOHNSTON, 2007, p. 102).⁷⁷

⁷⁶ “the decorated jars are merely the containers for the valuable liquid.”

⁷⁷ “It would be strange indeed to deny that the decorated Panathenaic amphora was ever used for carrying prize oil. I take it as agreed that they were so used at least initially. It is then incumbent on those who prefer to see only a proportion of the winners' oil being placed in the jars of later years to come up with some more convincing argument than ‘there are not enough Panathenaic amphora preserved to support the other view’”.

Concorda-se com Johnston e, então, em minha perspectiva, as ânforas portavam, sim, o azeite, uma vez que seriam o seu suporte, sendo elas próprias parte do prêmio e bastante significativas por causa de suas imagens (ver o subitem 4.2.4.3 *Leitura conjunta dos painéis figurativos*).

Finalmente, pensando sobre o tamanho e a quantidade de azeite dentro desses objetos, geralmente, sua altura variava, aproximadamente, de 40 a 80 cm (FRANCISCO, 2012, p. 281-282, gráficos) e há oscilações em relação à capacidade do conteúdo mesmo que a ânfora em si tivesse a mesma dimensão. Essas mudanças, segundo Tiverios (2007, p. 16), ocorreriam, pois, de festival para festival, a quantidade de azeite era alterada, o que se relaciona diretamente com a produção de cada ano e com fatores como doenças, fogo e guerra. Sendo que a maioria das ânforas que sobreviveram podiam conter 32,5 kg de azeite e não poderiam ser preenchidas até a borda, a fim de evitar derrame.

4.2.2 Inscrições

As ânforas datadas de antes de 530-525 a.C. são conhecidas como pré-canônicas, ou seja, sua ornamentação possui elementos que não sobreviveram, como a inscrição na cena esportiva nomeando a competição (TIVERIOS, 2007, p. 5).

Para além de componentes que não persistiram, na cerâmica mais antiga até aquela de 312/11 a.C., às vezes se observa a inscrição do arconte do ano, porém, após essa data se notam vasos com o apontamento do nome do tesoureiro de fundos militares, responsável pela coleta de azeite entre cerca de 346 e 247/6 a.C. (EDWARDS, 1957, p. 331).

Há ainda a inscrição *ton athenethen Athlon*, que Von Brauchitsch (1910) considera essencial para identificar os vasos advindos das competições. Essa inscrição é a mais recorrente e pode ser traduzida como “Um prêmio de Atenas” ou “Um prêmio dos jogos de Atenas”.⁷⁸

Variações de tradução ocorrem porque o termo *athlon* poderia significar, na Antiguidade, prêmio, competição ou espaço de combate da competição (FRANCISCO, 2007, p. 204). Utilizar qualquer uma delas significa aderir a um modelo interpretativo, pois além de ser uma questão filológica, depende da compreensão que o estudioso tem do próprio caráter do vaso em seu contexto de criação:

⁷⁸ Para problematizar a inscrição e sua tradução, ver Brøndsted (1832).

caracterizando-o naturalmente como prêmio, significa interpretar tal vaso como um objeto valioso socialmente falando. Ao contrário, pode-se mesmo ressaltar sua filiação à *polis* ateniense e a importância de seu conteúdo, o óleo sagrado das oliveiras sagradas de Atenas. Assim, mesmo antes de compreender o real significado da inscrição, pode-se observar que essas traduções interpretativas pautam-se em visões diversas sobre a inserção social de tal vaso; revelando um debate constante no tocante às ânforas panatenaicas: seriam elas importantes objetos, imbuídos de um alto grau simbólico; ou apenas o invólucro de um produto realmente valioso: o óleo ateniense? (FRANCISCO, 2007, p. 205).

É importante saber que cada uma dessas traduções aponta para a natureza múltipla desses vasos, que podem ser analisados por distintos pontos de vista que convergem no entendimento de serem os jogos, os prêmios e o espaço de combate, constituintes de uma prática grega situada historicamente. Nesta tese, como mencionado, as ânforas são compreendidas não apenas como o suporte do prêmio, mas como sendo parte dele, constituindo-se em objetos socialmente valiosos, principalmente por suas imagens e pelo imaginário que carregam, integrantes da cultura visual da época.

Existem, também, alguns vasos com a inscrição abreviada *toathenen* e inscrições de autoria. Esses objetos seriam o resultado de competições promovidas pela cidade-estado ateniense para a manufatura das ânforas panatenaicas (TIVERIOS, 2007, p. 17-18).

Retomando a inscrição dos jogos, ela é, em muitos casos, fundamental no estudo da documentação fragmentária, pois é o guia de identificação:

Do ponto de vista metodológico [...] um objeto fragmentário que conservou tal tipo de inscrição (mesmo que parcialmente) será incluído na lista de ânforas panatenaicas. Entretanto, pensando-se nos níveis de dúvida, um objeto fragmentário que não oferece elementos mínimos para o teste proposto, não será incluído já que apresenta um alto grau de dúvida sobre sua composição original. Já um vaso em bom estado de preservação, coerente com a estrutura formal e ornamental das ânforas panatenaicas identificadas no corpus mínimo, mesmo sem a inscrição de tipo *athlon*, será incluído com dúvida [...]. Essa estratégia de identificação vale para os objetos correspondentes à produção que se estendeu até meados do séc. V a.C. (FRANCISCO, 2012, p. 35).

Interpretando a inscrição dos jogos, à parte de Francisco, considera-se neste estudo que confirmavam a riqueza da cidade caso se associassem à tradição aristocrática da concessão de um prêmio ser feita por um possuidor de algo de valor (lembrando ter tal concessão o poder de afirmar o *status* social do doador). Como no prêmio panatenaico o doador era a pólis inteira, conforme demonstra a inscrição *Um prêmio de Atenas*, pensa-se que a cidade era o centro cultural, religioso e social da Ática – com a ampla difusão das ânforas, essa imagem de poder e notoriedade teria se expandido.

Enfim, ainda é relevante sinalizar que muitas vezes se delimitam os vasos panatenaicos por essa inscrição. Com isso, há uma grande quantidade de ânforas definidas como de forma panatenaica: as ânforas pseudo-panatenaicas; a cerâmica em figuras negras e em figuras vermelhas, em dimensões menores, em miniaturas; os vasos de origem italiota e ainda outros tipos de vasos que não têm forma panatenaica, mas elementos ornamentais similares (FRANCISCO, 2012, p. 19).

Neste trabalho, será realizado o estudo de alguns exemplos assim: três miniaturas, uma ânfora de figuras negras e uma proto-panatenaica. Essa seleção foi feita porque a exposição do NAM traz esses objetos, não juntos, no mesmo box das ânforas panatenaicas, mas ao longo da exposição.

4.2.3 Forma

Nas palavras de Tiverios (2007, p. 1), “as ânforas panatenaicas são um dos grupos mais distintos da cerâmica ática.”⁷⁹ Apesar de sofrerem mudanças na sua forma ao longo do tempo, há detalhes que são característicos, como o bojo protuberante, as alças pequenas, o pescoço curto e a base instável por causa da sua função (TIVERIOS, 2007, p. 2). Quando surgiram, em cerca de 560 a.C., a produção das ânforas SOS⁸⁰, específicas para o transporte de azeite, diminuiu e eventualmente parou.

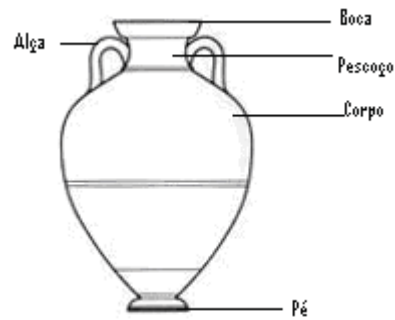
Pensando na sua materialidade, cada uma delas é uma unidade composta de partes como as alças, o pé e o pescoço, e apresenta uma estrutura física cheia de junções, de ângulos abertos e fechados, de desníveis, de descontinuidades e outros. Tudo isso é importante na compreensão da distribuição das figurações em sua superfície. Contudo, essa importante interação entre suporte e ornamentação nem sempre pode ser observada, já que a ação seletiva presente em vários catálogos privilegia painéis figurativos, e não múltiplas vistas de um mesmo objeto.

Nos vasos, as regiões inferiores em relação à altura e largas em diâmetros (como pescoços de certas crateras, ou ombros de algumas ânforas), são bons espaços para a figuração em faixas, enquanto a região do bojo é ideal para a figuração em esquema painel. Na busca de espaços viáveis para as imagens, optou-se pela oposição entre faces, o que não significa oposição temática, demarcadas pelas alças (FRANCISCO, 2007, p. 186-187).

⁷⁹ “Panathenaic amphoras make up one of the most characteristic and distinct groups of Attic pottery.”

⁸⁰ Para uma leitura específica sobre essas ânforas, ver Pratt (2015).

FIGURA 10 – PARTES DA ÂNFORA



FONTE: desenho da autora.

Essas formas na cerâmica panatenaica, entre os períodos Arcaico e Helenístico, sofreram mudanças significativas. A ânfora do período Arcaico tinha corpo, pescoço e boca numa só peça, enquanto as alças e o pé eram confeccionados separadamente. Já a do período Helenístico possuía o corpo e o pescoço em uma peça, enquanto as alças, a boca e o pé eram produzidos separadamente. Contudo, mesmo com essas mudanças, algumas permanências foram marcantes, por exemplo: o bojo largo, o gargalo estreito – características típicas de vasos de transporte, comuns no Mediterrâneo antigo (FRANCISCO, 2007, p. 200).

FIGURA 11 – ÂNFORA B 604: 365-360 A.C.



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

Entre a mudança da curvatura na parte alta e o estreitamento da conicidade havia os painéis figurativos delimitados lateralmente pelas alças. Na face B (figura 11) o capacete de Atena Prômacos alcançava e ultrapassava os limites superiores na medida em que a ânfora era produzida em tempos mais recentes.

O conhecimento desses detalhes de formato das ânforas é, por fim, relevante quando se realiza uma análise iconográfica, pois informam os espaços disponíveis para as figurações, influenciam em como serão apresentadas e o que estará em destaque. Além disso, a materialidade do suporte relaciona-se diretamente com as relações sociais entre a peça e as pessoas – por serem pinturas vasculares, por exemplo, permitiam maior circulação, enquanto os monumentos, para serem vistos, precisariam ser visitados.

4.2.4 Iconografia

As ânforas possuíam dois painéis de figuração: um com local fechado figurando Atena Prômacos – Atena em atitude de combate – e, geralmente, a inscrição *Um Prêmio de Atenas* à sua frente; e outro com as várias cenas dos jogos – as diversas provas do pentatlo, do hipismo e outras. O tamanho de um painel em relação ao outro é praticamente o mesmo no início da produção, mas, com o tempo, a face com a deusa ficou maior no sentido vertical e a das provas, não.

Como já analisado em dissertação de mestrado (MARTINS, 2014), para Boardman (1995) a decoração padrão das ânforas aconteceu a partir do pintor Euphiletos, em 530 a.C., e, provavelmente, deve ter sido estabelecida por algum juiz a fim de melhor identificá-las. Contudo, ela foi sofrendo pequenas alterações no decorrer dos séculos. No período Clássico, por exemplo, a pose da deusa continuava tradicional, mas seu vestido foi modernizado (com tecido cortado de forma a ter mais pontas na silhueta e com mangas compridas). No final do IV século a.C. surgiram na coluna da direita as inscrições do arconte do ano e as próprias colunas foram pintadas mais finas, mostrando o que Boardman chamou de arquitetura impossível. Em algum momento entre 359 e 348 a.C. Atena se virou para a direita, seu escudo levantado passou a ser visto obliquamente a partir de dentro e os atletas representavam fielmente as novas proporções e poses esculturais do século IV (BOARDMAN, 1995, p. 168-169).

Os elementos não figurativos desses objetos são: o verniz negro, a faixa com raios, a faixa com linguetas e o motivo palmeta-lótus. As faixas com raios e com linguetas já eram amplamente utilizados na produção de cerâmica grega em vários pontos do Mediterrâneo desde a produção orientalizante e a estratégia de painéis quadrangulares, com fundo na cor da argila junto com a faixa palmeta-lótus, também remontam à produção orientalizante (FRANCISCO, 2012, p. 49).

Considerando-se essa estrutura geral da iconografia e partindo para a sua compreensão mais detalhada, a seguir opta-se por reconhecer e descrever mais as figurações dos painéis ao mesmo tempo em que são interpretados. Parte-se do entendimento de que, conforme Lissarrague (2009), o reconhecimento e a descrição de imagens já constituem o ato de interpretar.⁸¹

Para tanto, primeiramente serão analisadas as cenas figurativas separadamente, pois, como explica Mangold (2005), a análise iconográfica de cenas isoladas constitui uma condição principal para o estudo das imagens dentro de suas particularidades internas e externas. Então, somente após essas observações é que se refletirá sobre as cenas de maneira composta, considerando outros aspectos importantes para a pesquisa das imagens, como os valores da sociedade, como no estudo realizado em 2014 durante o mestrado.

4.2.4.1 Cena com Atena

Atena Prômacos quase sempre possui pele branca, uma maneira usual de se pintar as mulheres nos vasos gregos, e carrega elementos do universo masculino⁸², que remetem ao guerreiro – o escudo, a lança e o capacete.⁸³ Sua pose é uma atitude de combate, caminhando da direita para a esquerda nas ânforas mais antigas (figura 12), e em sentido contrário nas mais recentes (figura 13). Porém, sempre porta o escudo no braço esquerdo e a lança na mão direita. Além da pele quase sempre branca⁸⁴, há nas imagens a referência a outro elemento do universo feminino: a tecelagem, observada tanto no longo vestido adornado da deusa como em seu manto.

⁸¹ Como explica Lissarrague, a escolha das palavras para a descrição das imagens já é interpretar, o que permite notar a dimensão verbal da imagem. Para descrevê-la realiza-se a leitura, que é um procedimento linguístico produtor de sentido, ordem; e distingue-se de apenas olhar, característica da dimensão visual das imagens (LISSARRAGUE, 2009, p. 19).

⁸² Essa convivência de aspectos masculinos e femininos em uma mesma identidade de Atena já foi assunto bastante estudado. De acordo com Deacy (2008, p. 34), há uma linha que pensa a deusa como uma figura vinda de outras religiosidades mais antigas, evidenciando a existência de um matriarcado, no qual a mulher seria dominante na sociedade e ainda símbolo de fertilidade. Sistema que teria sido derrubado na Idade do Bronze pela emergência do patriarcado.

⁸³ Para entender os elementos simbólicos que envolvem o culto de Atena, ver Luyster (1965) e Deacy (2008).

⁸⁴ Nas primeiras ânforas, como a *Burgon Amphora*, a pele de Atena é escura, porém a partir de cerca de 500 a.C. sua pele começa a aparecer branca.

FIGURA 12 – ÂNFORA F 277, CERCA DE 500 A.C.



FONTE: Museu do Louvre, atlas *on-line* de obras expostas.

FIGURA 13 – ÂNFORA B 609: 333-332 A.C. (ARCONTE NIKROKRATES)



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

Seu vestido é comprido e ela carrega sua égide cobrindo os ombros e parte das costas, uma espécie de poncho, com cobras (*gorgoneion*)⁸⁵ ao longo das bordas laterais em formas de ganchos ou S. O vestido, apesar de sempre ser longo, muda, principalmente em sua decoração. Nos objetos do grupo mais antigo a parte da saia aparenta um estilo godê (figura 12) e as mangas parecem mais justas ao corpo, já nos mais recentes a saia parece mais reta (figura 13), de forma que o delineamento da panturrilha da perna de trás e do joelho da perna da frente aparecem mais na imagem, e as mangas são compridas e com pontas.

⁸⁵ Para um estudo sobre o *gorgoneion*, ver Marx (1993).

O escudo, até o fim do século VI a.C., possui diferentes desenhos, mas durante o século V a.C. é mais uniforme. De acordo com Tiverios (2007, p. 8-10), estudiosos defendem que a existência do mesmo desenho no escudo de uma série de ânforas demonstra que foram feitas pelo mesmo artesão; todavia, se fosse assim o fenômeno deveria se repetir em outras cerâmicas. Outros estudiosos, conforme o autor, defendem que são motivos relacionados com Atena e/ou com as Panateneias, ou ainda, após 510 a.C. o episema⁸⁶ pode referir-se ao responsável por coletar o azeite e entregá-lo à deusa. Porém, o mais provável, para Tiverios, é que as árvores sagradas estivessem nas propriedades das famílias com esses símbolos.

Em 402 a.C. o episema escolhido foram os tiranicidas, o que carrega um simbolismo político, pois na mesma época houve a restauração da democracia após o assassinato dos tiranos.⁸⁷ Nesse sentido, pode-se pensar que as ânforas providenciadas pelo governo foram uma excelente oportunidade de propaganda política sobre a democracia. É possível que isso também tenha ocorrido com outros elementos (as estátuas no lugar de galos, por exemplo), evidenciando uma relação próxima entre as Panateneias e o governo ateniense (TIVERIOS, 2007, p. 8).

FIGURA 14 – ÂNFORA B 143, 500-450 A.C.



FONTE: Museu Britânico, foto da autora (2011).

Estima-se que as colunas apareceram em cerca de 540-535 a.C. e geralmente são dóricas, com um galo no topo (figura 14). O significado das colunas é um pouco

⁸⁶ Emblemas desenhados nos escudos com o intuito de evocar as proezas realizadas pelos heróis e pelos deuses.

⁸⁷ Para problematizar a figuração dos tiranicidas nas Panateneias, ver Shear (2012).

problemático: referencia o templo e coloca Atena na Acrópole, mas os galos e a falta de entalhamento enfraquece essa interpretação (TIVERIOS, 2007, p. 5):

Pode ser que as colunas, que flanqueiam Atena, definam os limites para a atividade e a influência da deusa, isto é, os limites do mundo conhecido. Em vasos áticos de figuras negras, por exemplo, os limites de atividade de outras figuras são mostrados de maneira semelhante, isto é, com duas colunas enquadrando os protagonistas do episódio (TIVERIOS, 2007, p. 5).⁸⁸

Já os galos são mais facilmente interpretados, simbolizando o espírito competitivo, devido à agressividade e à persistência. O fato de estarem face a face pode ser uma referência às brigas de galo da Antiguidade. Mas também podem lembrar o nascer do Sol, o dia depois da batalha em que a deusa triunfou sobre os gigantes – a literatura informa que Zeus proibiu Hélio (Sol) de nascer durante a batalha, até que encontrasse e destruísse a erva com a qual Ge (Terra) podia tornar seus filhos invulneráveis (TIVERIOS, 2007, p. 6).⁸⁹

Concluindo, essa iconografia dos galos indica algo específico da Ática, pois “não há registro do uso das colunas encimadas por galos, outros animais ou elementos no enquadramento de cenas figurativas fora da Ática antes da produção de ânforas panatenaicas.” (FRANCISCO, 2012, p. 52).

Além de galos, as colunas também aparecem encimadas por personagens como Irene com Pluto no colo, transmitindo a mensagem de que a prosperidade e a riqueza (Pluto) estão juntas, ou nascem de tempos de paz (Irene) conquistados com a vitória de Atena Prômacos. Outros deuses podem aparecer e sempre reforçando algum aspecto relacionado à riqueza e à glória.

4.2.4.2 Cena dos jogos

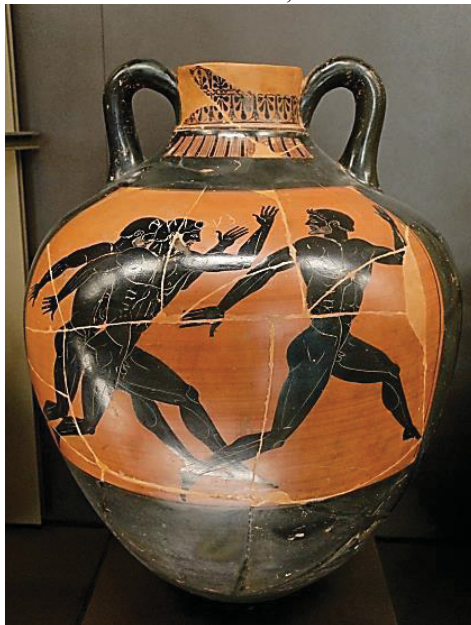
Na outra face, o conteúdo relacionado às provas já era, antes da cerâmica panatenaica, bastante comum. Existem algumas cenas de premiação, entretanto, as de competições são mais observadas e dentre elas há: corrida de curta e longa distância, corrida

⁸⁸ “Thus it may be that the columns flanking Athena depicted on Panathenaic amphoras define the limits to the activity and influence of the goddess, that is, the limits of the known world. On Attic black-figure vases, for example, the limits to the activity of other figures is shown in a similar way, that is, with two columns framing the protagonists of the episode”.

⁸⁹ A fim de aprofundar o estudo da iconografia dos escudos, das colunas e das estátuas nas ânforas panatenaicas, ver Tiverios (1996) e Popkin (2012).

armada, pentatlo, boxe, pancrácio, luta livre, corrida de biga, corrida de quadriga, apobates, lançamento de dardo e outras.⁹⁰

FIGURA 15 – ÂNFORA F 277, CERCA DE 500 A.C.



FONTE: Museu do Louvre, foto da autora (2011).

FIGURA 16 – ÂNFORA B 609, 333-332 A.C. (ARCONTE NIKROKRATES)



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

Nas imagens, a distinção entre algumas provas é feita pelo gesto. Por exemplo: a distinção entre corridas de curta (figura 15) e longa distância (figura 16) é feita pela posição

⁹⁰ “Nas provas de corrida, o número de competidores poderia variar entre dois e cinco, ou nas corridas a cavalo ou potro, a variação era entre dois ou três. Já nas provas de lutas, se o número de competidores era sempre dois, as figuras de juízes poderiam variar entre um ou dois, bem como sua posição no conjunto figurado.” (FRANCISCO, 2016, p. 13).

dos braços e mãos e a distinção entre o pancrácio (figura 17) e o boxe (figura 18) passa pelo tipo de envolvimento entre os lutadores. O pancrácio é uma luta de maior contato físico, diferente do boxe.

FIGURA 17 – ÂNFORA B 604: 365-360 A.C.



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

FIGURA 18 – ÂNFORA B 607, 336 A.C. OU MAIS ANTIGO



FONTE: Museu Britânico, coleção *on-line*.

Shear (2012, p. 81), ao comentar a ocorrência de tais provas nas ânforas panatenaicas, afirma que a chave para identificar o evento é a representação dos braços e das

mãos dos corredores. Os braços daqueles de curta distância ficavam afastados do corpo, enquanto as mãos estavam muitas vezes na altura da cabeça e sempre estendidas. E os de longa distância mantinham seus braços baixos e próximos do seu corpo, com as suas mãos fechadas em punhos.

De maneira geral, o elemento marcante em todas essas imagens é o corpo masculino nu.⁹¹ Ele expressa os valores de homens livres, apontando a força, a agilidade, o vigor, o potencial guerreiro desses corpos e, também, o potencial de vitória. São todas qualidades que enaltecem a honra e mostram que podem aproximar os atletas do divino, pois durante a competição são heróis, são como deuses, sendo, às vezes, guiados por divindades (MARTINS, 2014, p. 68). É o caso de imagens nas quais a deusa Vitória aparece junto dos esportistas, podendo ser o juiz em pessoa ou a protetora de algum deles (figura 18).

As imagens do atleta reforçam, de acordo com Lessa (2008, p. 66), a perfeição e o equilíbrio das formas geométricas e proporcionam uma representação de corpos ágeis, fortes, com virilidade e jovens. Nas competições sua honra e glória seriam enaltecidas com a vitória. Além disso, praticar atividades físicas seria um ideal para todo cidadão, já que a ginástica constituía junto com a gramática, a música e o desenho, a paideia helênica. Com esses elementos, Lessa defende a construção de um discurso ideológico do ser cidadão na polis e, mais especificamente, na democracia ateniense (2008, p.63).

Como ressaltei na dissertação de mestrado, pode-se pensar que esse discurso marcado no corpo do atleta expressa, ainda, a vontade de ser lembrado. Afinal, na cultura grega um homem somente teria fama, no sentido de honra, se de alguma maneira ficasse na memória das demais pessoas, o que é uma forma de ser imortal e eterno. Enfatiza-se: na memória dos outros, por isso, a cultura física dos helenos visaria a uma relação com o mundo, com as demais pessoas (MARTINS, 2014, p. 68).

Ainda analisando os corpos dos atletas, percebem-se diferenças delineadas de acordo com a modalidade esportiva. Por exemplo, nas cenas de lutas e lançamento de dardo os homens possuem músculos mais fortes e peso um pouco mais avantajado, enquanto nas provas de corrida eles possuem músculos definidos, mas são mais esbeltos e magros.

Isso faz pensar na provável diferença alimentar entre eles e, também, na diferença entre os treinos. Apesar de ambos estarem inseridos em uma cultura física que valorizava o belo e o jovem, possuem maneiras diversas de se relacionar com tal cultura; cuidados de si

⁹¹ Há também a presença de mulheres nos jogos panatenaicos e nos esportes de forma geral; contudo, sua evidência é menos expressiva. Para saber mais sobre o assunto, ver Reese e Rickerson (2000).

distintos, que mostram uma ação, pois toda a alimentação e atividade física são no sentido de individualizar o atleta agindo livremente no mundo. Segundo Duarte (2010, p. 106),

os exercícios ascéticos da Antiguidade nada mais eram do que diversas formas de ação do indivíduo sobre si mesmo, por meio das quais ele visava governar-se ao regradar e determinar sua dieta, suas relações sexuais, suas amizades e seu próprio corpo. Encontram-se aí o que Foucault denominou as “práticas de si” ou “o cuidado de si”, comportamentos que não constituíam um sistema de prescrições ou proibições morais universais, mas apenas um conjunto de regras impostas a si mesmo, as quais determinavam certo estilo de vida.

De forma geral, Foucault mostra a possibilidade do passado como o lugar de uma experiência distinta da do presente e também autônoma, construída por práticas de liberdade. Além disso, rompe com a ideia de tradição e de progresso positivo, linear. Uma interpretação para essa cultura física, nesse sentido, são as práticas de si, que Rago (2009) explica como sendo formadas com a construção de si a partir de códigos de ética e de práticas de liberdade.

Conceitos que permitem pensar sobre as maneiras de se educar o corpo, isso em um mundo onde a estética corporal e a própria vida estão no discurso do capital e na mídia, apontando para um mundo de beleza, de perfeição e de harmonia. Nessa reflexão, o momento atual é “muito diferente da experiência do cuidado de si do paganismo, que em suas diferentes modalidades, não consiste em uma atividade solitária, não se destina a separar o indivíduo da sociedade, mas supõe as relações sociais, pois ocorre nos marcos da vida social e comunitária.” (RAGO, 2009, p. 262).

Assim, defendendo que o atleta no espaço público dos jogos mediante sua dietética, sua cultura física e seu corpo nu, estiliza, individualiza, sua ação segundo critérios que lhe permitem manter seus valores de honra e fama, a glória e a permanência na memória dos demais – assuntos discutidos na sequência.

4.2.4.3 Leitura conjunta dos painéis figurativos

Muitos estudos de vasos gregos analisam apenas um dos painéis figurativos, sem pensar a relação entre eles. Boardman (1978, p. 11) ressalta a importância de uma investigação conjunta dessas imagens. O autor é a favor dos estudos temáticos e da categorização dos sujeitos dos vasos, pois dessa forma consegue-se perceber o que chamava a atenção do mercado da época e dos próprios pintores. Entretanto, também explica a necessidade de se olhar para toda a cerâmica a fim de elaborar um entendimento mais amplo,

pesquisando sobre a composição das cenas, a escolha do assunto principal e a relevância desse tema para a vida, a política, a literatura e a religião do período.

Nas ânforas panatenaicas, para se pensar as duas faces em conjunto, trabalho principal da dissertação de mestrado, entende-se que as competições evidenciavam a força, a vitória e a honra dos atletas, as mesmas características da imagem da deusa guerreira, pois simbolizavam a vitória e o poder (MARTINS, 2014).

Essa relação entre a deusa e os atletas é pensada a partir de Vernant (1992), segundo o qual a vitória do atleta conectava-se com as façanhas dos heróis e dos deuses, aproximando-os do divino. Portanto, os homens competindo seriam como deuses, com o mesmo poder da deusa guerreira; com isso, haveria a aproximação do religioso com o social, do mítico com o não mítico.

Ainda se considera terem sido as cenas agonísticas representantes do exercício físico ideal e pensa-se que as qualidades, tanto dos homens como da deusa, expressas nas figurações, serviriam de exemplo a ser seguido pelos seus receptores, pelos próprios atletas ou por quem de alguma forma tivesse acesso a elas.

Refletir sobre essa possível recepção das ânforas é interessante a fim de as compreender como objetos-memória, pois construiriam uma memória dos jogos a partir da materialidade e da iconografia. O azeite, mesmo tendo sido de extrema importância no contexto das competições (sabe-se que uma ânfora panatenaica com azeite valeria mais no mercado do período do que uma sem ele), era utilizado rapidamente, enquanto a cerâmica permaneceria, guardando nas suas imagens e inscrições a lembrança de sua proveniência e até a lembrança de seu conteúdo.

De certa maneira, os receptores e consumidores dessa cerâmica tinham uma relação com o passado ao olhá-la. Conforme Tiverios (2007, p. 17):

Mesmo que o azeite fosse o principal prêmio no festival panatenaico, as próprias ânforas teriam um significado especial para os vencedores. Uma vez que seu conteúdo tivesse sido consumido, apenas os vasos teriam servido para recordar e atestar a vitória de seu dono. Assim, por exemplo, em um relevo do período de Adriano, conhecido no Museu Metropolitano de Arte em Nova York, a representação de uma ânfora panatenaica alude à vitória de um certo Rhammusius.⁹²

⁹² “Even though the oil was the chief prize in the Panathenaic festival, the amphoras themselves would have had a special significance for the victors. Once their contents had been consumed, only the vases would have served to recall and attest the victory of their owner. Thus, for example, in a well-known Hadrianic relief in the Metropolitan Museum of Art in New York, the depiction of a Panathenaic amphora alludes to the victory of a certain Rhamnusius at the Panathenaia.”

As ânforas panatenaicas eram, assim, objetos valiosos. Poderiam ser listadas nos espólios de guerra e vendidas por valores distintos da cerâmica mais cotidiana. Um valor que estaria marcado por esse seu caráter memorativo, o que mostraria, também, a importância do evento panatenaico para a sociedade (MARTINS, 2014, p. 78).

Também é possível pensar que as imagens das ânforas mostravam tanto a representação de um evento visível, as competições, como tornavam presente o imaterial, o invisível, a cena com Atena. As figurações, dessa maneira, seriam formas de mediação entre o visível e o invisível, tornando presente para quem as visse tanto os jogos como a própria deusa (davam um corpo ao invisível divino) e, ainda, possuíam um caráter narrativo, de figurar o momento de competição e a participação de Atena.

Resumindo, analisar as imagens de forma conjunta é procurar entender o objeto e o porquê de sua importância. Olhar apenas um dos lados da figuração é perceber como cada cena é pintada, quais são as referências externas ali observadas, as influências na técnica. Entretanto, olhar a ânfora como um todo (sua materialidade e as duas faces figurativas) é tentar perceber o que o receptor/consumidor está vendo. Nesse sentido, o estudo da forma das ânforas também é fundamental, pois a maneira de se pintar e os espaços de figuração são diretamente influenciados por ela (MARTINS, 2014).

Um dos objetivos deste capítulo foi contextualizar o Festival das Panateneias, em especial os seus concursos. A partir disso o foco direcionou-se para um dos principais objetos de estudo da pesquisa, as ânforas panatenaicas, cuja caracterização é alicerçada em entendimentos do presente sobre o passado. Afinal, como exemplo, o adjetivo panatenaicas provém de pesquisas recentes e cada estudioso, conforme sua própria compreensão, constitui uma identificação.

Em síntese, a cerâmica possui seus próprios percursos e, neste trabalho, especificamente, será compreendida como objeto de importante valor social na época, pois seriam os prêmios dos jogos, junto com o azeite. Já as suas figurações serão tratadas como parte do imaginário social da época, o qual integra a cultura visual antiga em Atenas.

Já no item sobre a iconografia, foi notado, entre outras coisas, a partir de pesquisas próprias anteriores, que as cenas das ânforas, tendo sido vistas e difundidas – pois eram vasos de transporte –, conservaram e criaram uma memória acerca dos jogos e do culto à Atena e da

cidade de Atenas. Além disso, o atleta vitorioso seria entendido como um herói, aproximando-se do divino.

Enfim, é importante lembrar que mesmo já transcorridos séculos desde sua produção, as ânforas panatenaicas não deixaram de gerar significados e funções. Hoje constituem objetos muito valiosos, peças de coleções particulares e de museus. Sua ressignificação alimenta um mercado de venda e compra de antiguidades e, também, insere-se em um contexto de proteção ao patrimônio histórico e cultural.

No museu tal cerâmica é reconstituída e ganha novamente sentido, a partir dos fragmentos e do entendimento do próprio estudioso sobre como pedaços únicos, sem outros que lhe complementem, podem ser desse ou daquele tipo de objeto. Pensando nisso, a seguir, a partir dos objetos do NAM, elaborou-se um catálogo de ânforas panatenaicas e outras cerâmicas do universo panatenaico.

5 OBJETOS DE ESTUDO

Conforme já mencionado, os objetos de estudo desta pesquisa constituem-se por algumas ânforas, algumas miniaturas e um fragmento. Todos possuem relação com as Panateneias e estavam em exposição no NAM, na coleção de vasos do primeiro andar, em 2018. Para o catálogo foi mantida a ordem na qual estavam na exposição, seguindo-se, então, o caminho expositivo. Para a distinção de ânforas panatenaicas das cerâmicas com forma e motivos panatenaicos (sejam elas figuras negras ou vasos em miniaturas), também se optou por manter a classificação do museu, encontrada nas etiquetas com informações das peças.

Durante a investigação tais objetos, primeiramente, foram mapeados a partir do banco de dados Beazley; depois, foram fotografados e analisados pessoalmente; e, por fim, buscaram-se informações a seu respeito em livros e catálogos *on-line* e, também, disponíveis na biblioteca da American School of Classical Studies at Athens (Blegen Library). As principais bibliografias que compuseram o estudo e a catalogação foram: Lund e Rasmussen (1995), BA (Beazley Archive Pottery Database, 1997-2018c), Bentz (1998) e Francisco (2012).

Lund e Rasmussen escreveram um guia de visita às coleções de Antiguidades Orientais e Clássicas do NAM. Posteriormente, Kaltsas também produziu publicações assim, porém o guia de Lund e Rasmussen possui mais informações sobre as ânforas selecionadas, inclusive com as suas descrições.

O BA é um banco de dados *on-line* de vasos, o que facilita o acesso, tendo sido o primeiro a ser consultado, pois, apesar de algumas entradas duplicadas, possui, muitas vezes, as informações de local de achado, de atribuição, de inscrições, de bibliografia e, ainda, tem uma descrição das imagens. Assim, a plataforma foi ideal para um mapeamento inicial das coleções de ânforas na Grécia. A escolha final de se estudar aquelas do NAM foi devido à instituição ter uma exposição com ânforas panatenaicas e ser a maior dentro dos museus nacionais do país com uma tradição ligada à identidade nacional, campo de pesquisa deste trabalho.

O catálogo de Bentz é fundamental a fim de se notar as ânforas panatenaicas típicas, possuindo cerca de mil peças, e, ainda, traz as fotos dos dois painéis figurativos da maioria delas. Isso auxilia bastante o pesquisador da imagem que não possui contato direto com a cerâmica ou que, em uma visita ao museu, por exemplo, observa apenas uma das cenas.

O catálogo de Francisco, por sua vez, junto com as suas listas, tudo em português, constitui-se por ânforas da maioria das coleções do mundo e traz informações muito importantes para que se saiba, por exemplo, o tamanho da peça, a sua capacidade, o seu local de achado, o seu episema, o seu tipo de coluna, as suas inscrições, as suas provas e as suas datações. Com isso, o autor realiza uma atualização e revisão dos dados sobre esses objetos.

Já o catálogo deste estudo é um registro das ânforas expostas no NAM em junho e julho de 2018, contendo as fotos dos painéis figurativos, elaborado com alguns dados de cada cerâmica (a identificação, o local de achado e a datação) e as descrições. A respeito dele é importante ressaltar que a sua identificação segue o número de inventário da peça no museu e a catalogação segue o caminho expositivo. Resumindo, tem-se:

- Nove ânforas panatenaicas: objetos 2 a 7 e 10, 11 e 15.
- Um fragmento de ânfora panatenaica: objeto 8.
- Três miniaturas: objetos 12 a 14, que possuem a forma da ânfora panatenaica.
- Uma ânfora proto-panatenaica: objeto 1.
- Uma ânfora de figuras negras: objeto 9, que não é considerada uma ânfora panatenaica na bibliografia porque não possui a inscrição dos jogos.

De forma geral, toda essa cultura material, exposta no NAM, foi produzida entre 575 e 359 a.C. e constitui-se, sem exceção, de figuras negras. Sendo a ânfora mais antiga de 575/25 a.C. e as quatro mais recentes do período do arconte Kallimedes, 360/59 a.C.

Por fim, no catálogo, o trabalho de descrição das cenas, como comentado no capítulo anterior, faz parte da interpretação, pois a escolha das palavras já é considerado o ato de interpretar; afinal, como entendido a partir de Lissarrague (2009, p. 19), a imagem possui uma dimensão verbal.

Além disso, é importante destacar que quando se escreve e se identifica, por exemplo, Atena Prômacos em uma cena, está se aderindo a um modo de interpretar fundamentado em certa bibliografia, a qual reconhece a deusa como portadora de determinados atributos que, por sua vez, também são entendidos segundo os estudos do tema. Esse reconhecimento é denominado aqui de “identificação das convenções”, realizadas a partir de leituras na área e que já foi executado no item 4.2.4 *Iconografia* do capítulo anterior – no qual se abordou algumas maneiras de se compreender (individualmente e em conjunto) a figuração de Atena e as cenas com os atletas.

Além dessa identificação, a análise, propriamente, compreende mais dois estágios: 1) a identificação das formas, das cores, dos objetos, dos gestos e das poses presentes no

material selecionado, que será feita na sequência. 2) E o que foi elaborado no capítulo 6, a análise dos métodos de composição e da significação iconográfica, com a finalidade de observar elementos sociais, políticos, religiosos e culturais – lembrando que o estudo dos métodos de composição não significa a caracterização de um pensamento esquemático dos artesãos antigos e sim a indicação de alguns aspectos socioculturais recorrentes nas pinturas.

5.1 IDENTIFICAÇÃO DAS FORMAS, DAS CORES, DOS OBJETOS, DOS GESTOS E DAS POSES

Na literatura, observa-se uma narrativa com certa continuidade temporal e espacial, mas nos vasos as pinturas mostram diferentes momentos de uma ou várias narrativas ou, ainda, situações pontuais como é caso das cenas de competição. Por isso, foi necessário proceder a uma espécie de sistematização dos seus elementos antes de realizar uma interpretação. Isso ajudou a notar o que era recorrente e aquilo que não era e, também, permitiu uma melhor compreensão na construção das cenas.

- Formas: painéis retangulares que seguem a conicidade da ânfora. Cavalos nas provas com biga, ganso no provável concurso musical. Nos escudos há formas diversas (golfinhos, *gorgoneion* e carneiro). E, em cima das colunas: galos, Vitórias, Irene⁹³ e Pluto⁹⁴.
- Objetos: colunas (de estilo dórico e jônico), folhas de acanto, folhas de palmeira, coroas, fitas, fitas de couro para os dedos, bigas, vara para orientar cavalos, rédeas, escudos redondos, capacetes com penachos, lanças, roupas (vestidos e túnicas), aulo.
- Cores: inscrições geralmente com tinta preta ou verniz negro; cavalos negros; imagens brancas ou acinzentadas nos escudos enquanto os escudos são negros; homens possuem a pele escura, as deusas Atena e Vitória, em geral, têm a pele branca. Detalhes em branco, às vezes marrom, no vestido preto de Atena, vestido negro de Vitória e manto preto de ambas as deusas. Cabelo de Vitória às vezes é loiro, já o de Atena é sempre escuro. A barba dos homens pode ser

⁹³ Irene: a paz personificada, filha de Zeus e de Têmis (KURY, 2009, p. 1.045).

⁹⁴ Pluto: deus da riqueza, filho de Deméter e de Iasíon. Inicialmente Pluto era apenas um dos participantes do séquito de Deméter e de Perséfone, porém mais tarde passou a ser a personificação da riqueza (KURY, 2009, p. 1.573).

avermelhada, ou escura; os homens vestidos possuem a túnica na mesma cor da pele (exceção de um que tem a túnica branca). A técnica é sempre de figuras negras, então o painel figurativo preserva a cor da argila e as imagens são pintadas em verniz assim como o resto do vaso.

- Gestos: gesto combativo da deusa; posição dos braços e mãos dos corredores de curta e longa distância na diferenciação dessas duas provas; gestos corporais de luta nas cenas de pancrácio e pugilato; olhar dos homens para frente nas corridas; olhar de observação dos juízes, de Vitória e do *ephedros*. Na ânfora com auletes, há um gesto contemplativo daqueles que escutam.
- Poses: de descanso e/ou de espera dos competidores que aparecem observando alguma prova ou recebendo alguma premiação. Nas miniaturas há poses sentadas.
- Convenções: os homens nus são, geralmente, os competidores. Homens nus, segurando a folha de palmeira e com coroa na cabeça são os vencedores. Homens vestidos segurando uma folha de palmeira são os juízes. Nas cenas de pugilato os homens usam tiras nos dedos. As duas colunas da face B evidenciam um local fechado. Atena Prômacos é reconhecida pelo escudo, pela lança e pelo capacete; Vitória, por ser alada; Irene, por segurar um bebê, Pluto.

5.2 CATÁLOGO

5.2.1 Objeto 1 – Ânfora 559

FIGURA 19 – ÂNFORA 559 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 20 – ÂNFORA 559 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 21 – DETALHE DA ÂNFORA



FONTE: Papaspyridi-Karouzou (1938, p. 502, figura 8).

FIGURA 22 – VERSO DA ÂNFORA



FONTE: Papaspyridi-Karouzou (1938, p. 504, figura 10).

Ânfora ática de figuras negras com a representação de uma competição de aulo.

Cerca de 575-525 a.C.

Estilo do Pintor de Kleimachos.

Altura: 60 cm. Diâmetro da boca: 22,5 cm.

Proveniência desconhecida.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: Papaspyridi-Karouzou (1938); Lund e Rasmussen (1995); BA (n. 300.788).

A figuração é composta por cinco personagens. Um homem trajando um longo quítion toca aulo e está no centro de um dos lados da ânfora, com o rosto virado para o lado esquerdo. Na mesma face há mais três homens vestidos, dois com barba e um sem, e um grande pássaro que se parece com um ganso. Todos escutam o som do aulo.

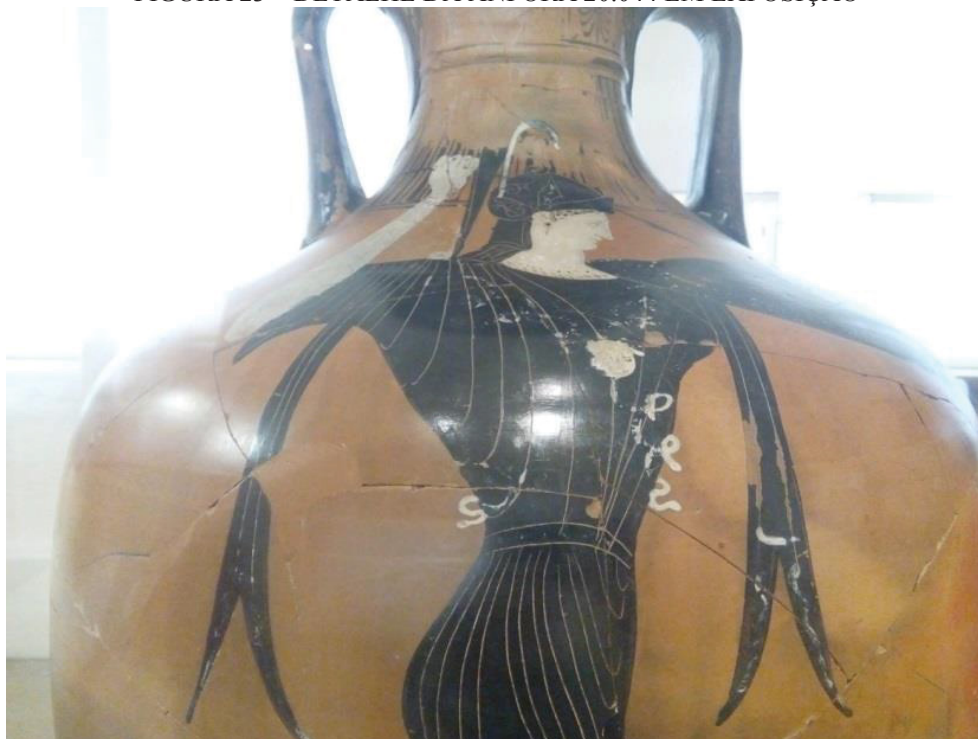
Do outro lado um cavalo parece estar caminhando para a esquerda com um cavaleiro em suas costas. Um homem nu, com barriga um pouco mais avantajada, parece receber ambos com os braços levantados. Segundo Lund e Rasmussen (1995, p. 223), essa seria uma cena de vitória em um concurso equestre.

Há, ainda, um ornamento floral que, juntamente com as alças, separam as duas cenas.

De acordo com Papaspyridi-Karouzou (1938) e Lund e Rasmussen (1995, p. 223), essa ânfora representaria as únicas competições do Festival das Panateneias (concursos musicais e equestres) que ocorriam antes da reorganização de Pisístrato entre 566/65 a.C. Por isso, é considerada uma ânfora proto-panatenaica.

5.2.2 Objeto 2 – Ânfora 20.044

FIGURA 23 – DETALHE DA ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 24 – ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 25 – DETALHES DA ÂNFORA 20.044 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
 © Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

360/59 a.C.

Estilo do Pintor de Marsyas.

Altura: 72,8 cm. Diâmetro do pé: 16,5 cm. Diâmetro do bojo: 38,5 cm. Diâmetro da boca: 21,7 cm. Capacidade: 39,5 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte Kallimedes. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: BA (n. 31.660); Bentz (1998, p. 112, fig. 4.050); Francisco (2012, p. 175).

Atena Prômacos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro esquerdo. Ela caminha para a direita. Está entre duas colunas de estilo jônico, encimadas por Irene carregando o jovem Pluto. Na coluna da direita encontra-se a inscrição do arconte e na outra, a inscrição dos jogos.

Na outra face observa-se o concurso de luta livre já no final, pois os dois jovens competidores estão cercados por mais dois homens, sendo o da esquerda o juiz (com barba, vestido e coroa de oliveira) e o da direita podendo ser o *ephedros*, ou seja, o atleta que combatia com o último vencedor.

5.2.3 Objeto 3 – Ânfora 20.045

FIGURA 26 – NO CENTRO ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 27 – DETALHES DA ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 28 – ÂNFORA 20.045 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

360/59 a.C.

Estilo do Pintor de Marsyas.

Altura: 73,85 cm. Diâmetro do pé: 14 cm. Diâmetro do bojo: 37,5 cm. Diâmetro da boca: 21,1 cm. Capacidade: 40,7 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte Kallimedes. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: BA (n. 31.339); Bentz (1998, p. 112, fig. 4.051); Francisco (2012, p. 175).

Athena Promachos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro esquerdo. Ela caminha para a direita. Está entre duas colunas de estilo jônico, encimadas por Irene carregando o jovem Pluto. Na coluna da direita encontra-se a inscrição do arconte e na outra, a inscrição dos jogos.

Na outra face observa-se o concurso de pancrácio com um dos jovens competidores já no chão. A deusa Vitória sobrevoa o grupo. No lado esquerdo está o juiz (vestido e com barba) e do outro lado há uma figura feminina, com pele branca.

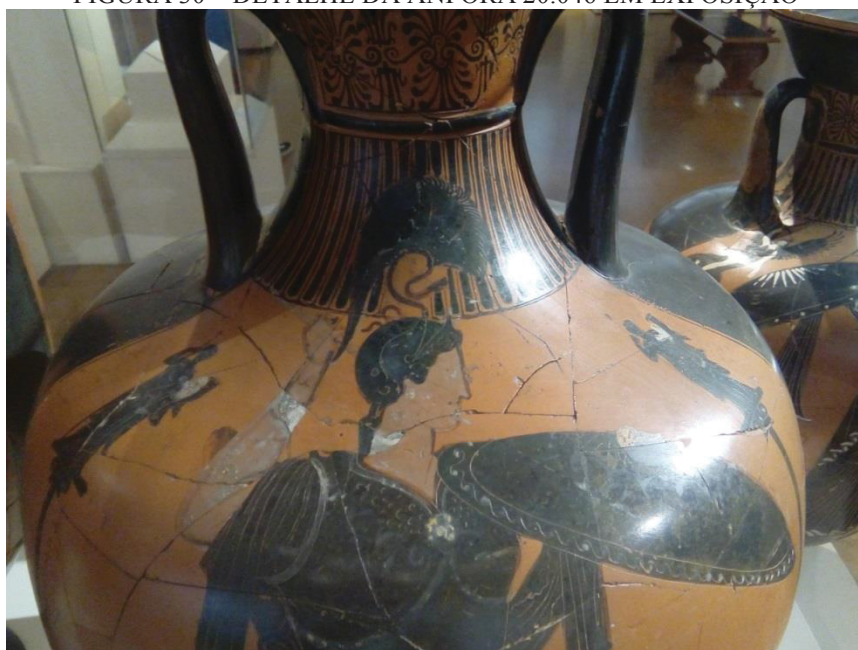
5.2.4 Objeto 4 – Ânfora 20.046

FIGURA 29 – DETALHES DA ÂNFORA 20.046 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 30 – DETALHE DA ÂNFORA 20.046 EM EXPOSIÇÃO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

360/59 a.C.

Estilo do Pintor de Atenas 12.592.

Altura: 71,6 cm. Diâmetro do pé: 15,5 cm. Diâmetro do bojo: 38,5 cm. Diâmetro da boca: 21,3 cm. Capacidade: 39,7 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte Kallimedes. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: BA (n. 16.230); Bentz (1998, p. 112, fig. 4.052); Francisco (2012, p. 175).

Atena Prômacos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro esquerdo. Ela caminha para a direita. Está entre duas colunas encimadas por Irene carregando o jovem Pluto. Na coluna da direita encontra-se a inscrição dos jogos.

Na outra face observa-se o concurso de luta livre. Do lado esquerdo, a deusa Vitória é a juíza da competição e porta a folha de palmeira. Outra Vitória sobrevoa os competidores com a fita que será entregue ao vencedor. Já do lado esquerdo um *ephedros* parece esperar.

5.2.5 Objeto 5 – Ânfora 20.047

FIGURA 31 – ÂNFORA 20.047 NO CENTRO



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 32 – DETALHE DA ÂNFORA 20.047



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 33 – DETALHE DA ÂNFORA 20.047



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

363/62 a.C.

Estilo do Pintor de Pourtales.

Altura: 70,5 cm. Diâmetro do bojo: 35,5 cm. Diâmetro da boca: 21 cm. Capacidade: 32,9 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte Kharikleides. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: BA (n. 31.662); Bentz (1998, p. 110, fig. 4.027); Francisco (2012, p. 173-174).

Atena Prômacos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro direito. Ela caminha para a esquerda. Está entre duas colunas dóricas com fuste de folhas de acanto, encimadas por Vitórias. Na coluna da direita encontra-se a inscrição dos jogos.

Na outra face observa-se o concurso de luta livre entre dois competidores no canto esquerdo. No centro, a deusa Vitória é a juíza da competição e porta a folha de palmeira. Já do lado direito um *ephedros* parece esperar.

5.2.6 Objeto 6 – Ânfora 20.048

FIGURA 34 – ÂNFORA 20.048



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 35 – DETALHES DA ÂNFORA 20.048



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
 © Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

363/62 a.C.

Estilo do Pintor de Pourtales.

Altura: 70 cm. Diâmetro do pé: 15,5 cm. Diâmetro do bojo: 36,5 cm. Diâmetro da boca: 20,5 cm. Capacidade: 31,6 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte Kharikleides. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

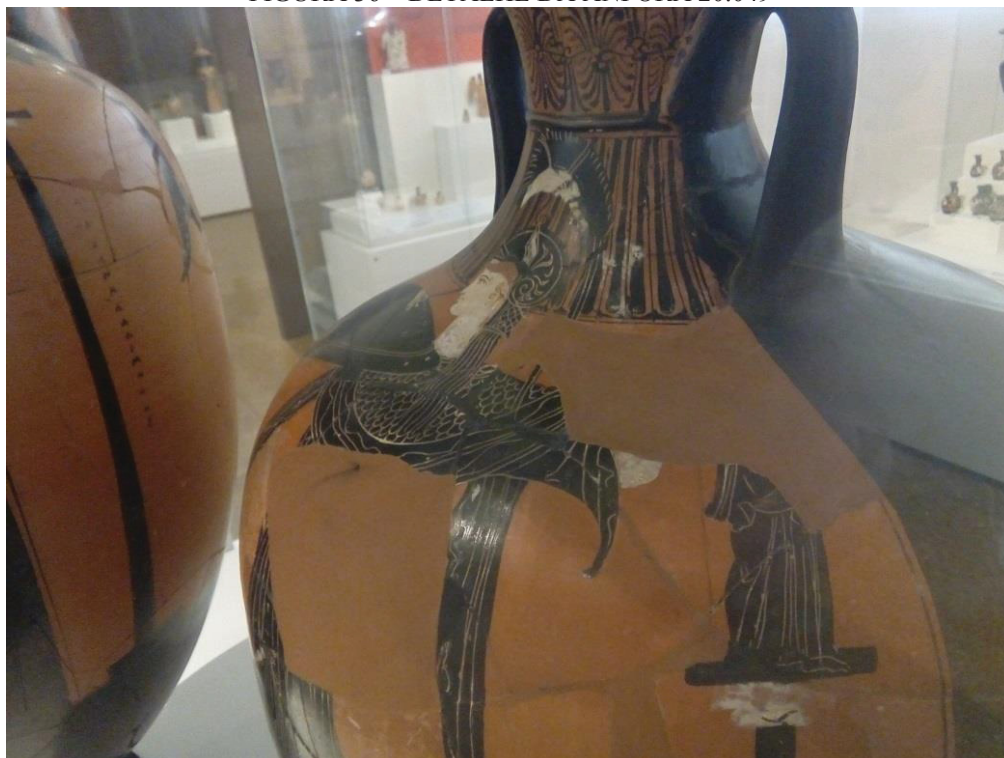
Bibliografia: BA (n. 31.661); Bentz (1998, p. 111, fig. 4.026); Francisco (2012, p. 173).

Athena Promachos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro direito. Ela caminha para a esquerda. Está entre duas colunas dóricas com fuste de folhas de acanto encimadas por Vitórias. Na coluna da direita encontra-se a inscrição dos jogos e na da esquerda, a do arconte.

Na outra face observa-se o concurso de luta livre com a deusa Vitória segurando uma fita. No canto esquerdo um jovem vestido segura uma espécie de bastão. Já do lado direito um *epheuros* parece esperar.

5.2.7 Objeto 7 – Ânfora 20.049

FIGURA 36 – DETALHE DA ÂNFORA 20.049



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 37 – ÂNFORA 20.049



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 38 – DETALHES DA ÂNFORA 20.049



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

360/59 a.C.

Estilo do Pintor de Cortejo do Casamento.

Altura: 71,8 cm. Diâmetro do pé: 14,5 cm. Diâmetro do bojo: 39,5 cm. Diâmetro da boca: 21,3 cm. Capacidade: 40,5 litros.

Encontrada em Eretria.

Inscrições: Arconte [Ka]llimedes. Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em alguns lugares.

Bibliografia: BA (n. 8.011); Bentz (1998, p. 112-113, fig. 4.053); Francisco (2012, p. 175).

Athena Prômacos com pele branca, vestido longo, capacete, lança e escudo sendo segurado na horizontal e apoiado no ombro direito. Ela caminha para a esquerda. Está entre duas colunas jônicas encimadas por Irene e Pluto. Na coluna da direita encontra-se a inscrição dos jogos e na da esquerda, a do arconte.

Na outra face observa-se o concurso de luta livre com dois competidores entre um juiz segurando uma folha de palmeira e a deusa Vitória.

5.2.8 Objeto 8 – Fragmento 2.468

FIGURA 39 – FRAGMENTO 2.468



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
 © Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Fragmento de ânfora panatenaica.

Cerca de 560/50 a.C.

Estilo do Pintor de Boston.

Dimensões: 18 x 22 cm.

Proveniente da Ática.

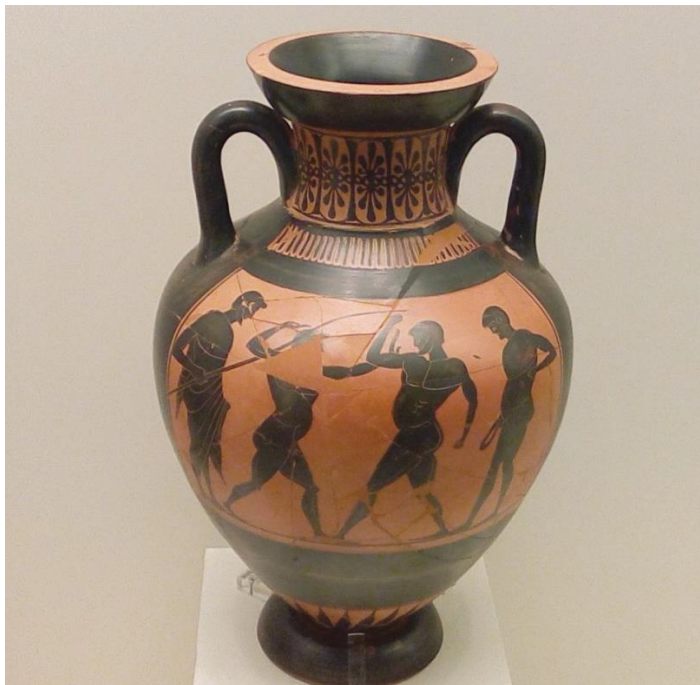
Inscrição: *diaulos dromo eimi*.

Bibliografia: Lund e Rasmussen (1995); BA (n. 300.627); Bentz (1998, p. 11, fig. 6.044); Francisco (2012, p. 148).

Corredor da prova de curta distância com a inscrição em sua frente.

5.2.9 Objeto 9 – Ânfora 447

FIGURA 40 – ÂNFORA 447



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora de figuras negras.

Cerca de 500 a.C.

Estilo do Pintor de Eucharides.

Altura: 39 cm.

Proveniente de Exarchos, Locris.

Vaso quase completamente preservado, emendado a partir de um grande número de fragmentos, com algumas lacunas restauradas com gesso.

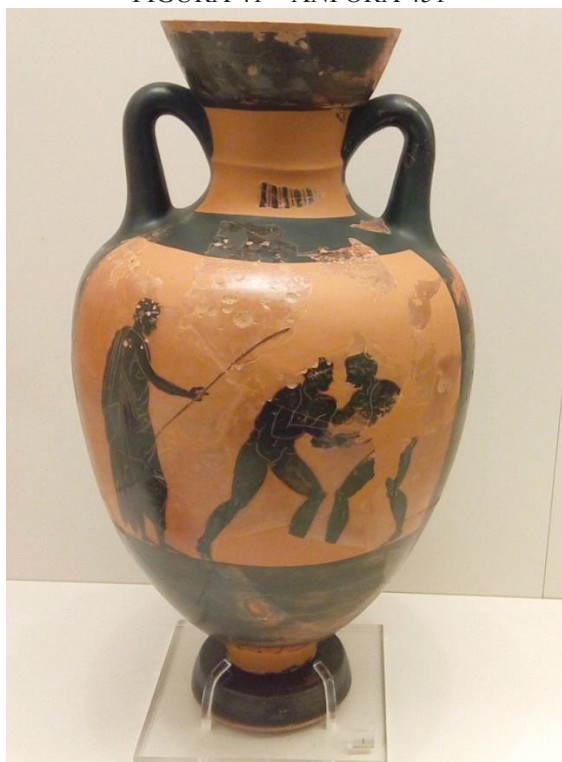
Bibliografia: Lund e Rasmussen (1995); BA (n. 31.341).

Uma face com Atena entre duas colunas dóricas encimadas por galos e portando um escudo com desenho de dois golfinhos brancos. Não possui a inscrição dos jogos e a bibliografia não menciona para qual lado a deusa caminha – como está com essa face voltada para trás, na exposição, também não é possível observar esse detalhe.

Na outra face, uma cena de boxe com dois competidores no centro, o juiz, vestido e segurando provavelmente uma folha de palmeira, no canto direito, e outro competidor jovem, no canto esquerdo.

5.2.10 Objeto 10 – Ânfora 451

FIGURA 41 – ÂNFORA 451



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
 © Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

Cerca de 430/10 a.C.

Altura: 55 cm. Diâmetro do bojo: 30 cm.

Proveniente de Atenas, encontrado em um jardim próximo ao caminho sagrado.

Inscrição: Um prêmio de Atenas.

Remontado e restaurado. Lascado em vários lugares.

Bibliografia: Lund e Rasmussen (1995); BA (n. 31.343); Bentz (1998, p. 87, fig. 5.198); Francisco (2012, p. 162).

Uma face com Atena caminhando para a esquerda, entre duas colunas dóricas encimadas por galos e portando escudo com emblema de *gorgoneion*. Possui a inscrição dos jogos na coluna da esquerda.

Na outra face, uma cena de luta livre com dois competidores e um juiz segurando uma haste que pode ser uma folha de palmeira.

5.2.11 Objeto 11 – Ânfora 452

FIGURA 42 – ÂNFORA 452



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

Cerca de 430/10 a.C.

Altura: 50 cm.

Proveniente de Atenas.

Inscrição: Um prêmio de Atenas.

Remontado a partir de um grande número de fragmentos. Restaurado na boca, alças, corpo e base. As representações estão desgastadas.

Bibliografia: Lund e Rasmussen (1995); BA (n. 45.374); Bentz (1998, p. 87, fig. 5.200); Francisco (2012, p. 162).

Uma face com Atena caminhando para a esquerda, entre duas colunas dóricas encimadas por galos e com a inscrição dos jogos na coluna da direita. No centro do escudo da deusa há o emblema de *gorgoneion*.

Na outra face, uma cena de corrida de quadriga com um competidor trajando roupa branca.

FIGURA 43 – OBJETO 13 (MINIATURA 7, LADO ESQUERDO); OBJETO 12 (MINIATURA 6, CENTRO); OBJETO 14 (MINIATURA 8, LADO DIREITO)



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

5.2.12 Objeto 12 – Cerâmica 12.288

Miniatura com a forma de ânfora panatenaica.

Atribuído ao Pintor do grupo Bulas.

Cerca de 550-500 a.C.

Proveniente da Beócia.

Bibliografia: BA (n. 332.217).

Uma face com Atena Prômacos (não é possível saber os detalhes da cena porque a face está virada para trás na exposição e a bibliografia não menciona). Na outra face, um atleta sentado em uma espécie de fita branca.

5.2.13 Objeto 13 – Cerâmica 24.291

Miniatura com a forma de ânfora panatenaica.

Século IV a.C.

Proveniência desconhecida.

Uma face com um corredor segurando um dardo (não é possível saber os detalhes da cena porque a face está virada para trás na exposição e a bibliografia não menciona) e outra, com um atleta sentado em uma espécie de fita branca.

5.2.14 Objeto 14 – Cerâmica 12.397

Miniatura com a forma de ânfora panatenaica.

Atribuído ao Pintor do grupo Bulas.

Cerca de 550-500 a.C.

Proveniente de Eretria.

Bibliografia: BA (n. 332.214)

Uma face com Atena Prômacos (não é possível saber os detalhes da cena porque a face está virada para trás na exposição e a bibliografia não menciona). Outra face com um corredor segurando uma tocha.

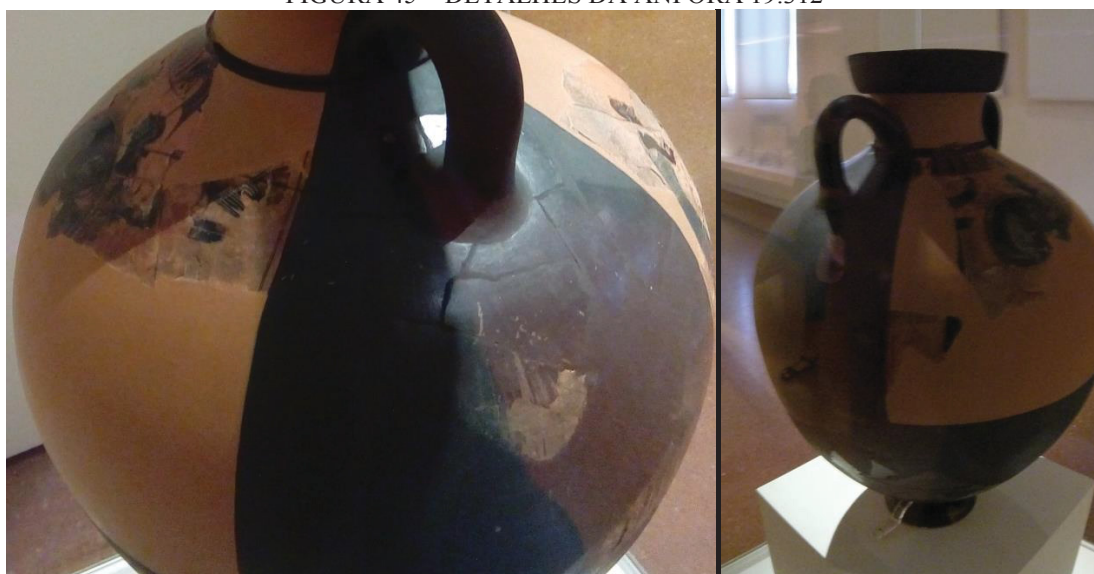
5.2.15 Objeto 15 – Ânfora 19.312

FIGURA 44 – ÂNFORA 19.312



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

FIGURA 45 – DETALHES DA ÂNFORA 19.312



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Ânfora panatenaica.

Cerca de 540/30 a.C.

Altura: 60 cm.

Proveniência desconhecida. Do grupo de Copenhagen 99.

Inscrição: não é possível saber se há.

Remontado a partir de um grande número de fragmentos.

Bibliografia: Francisco (2012, p. 148).

Uma face com Atena Prômacos caminhando para a esquerda, com pele escura e entre duas colunas dóricas encimadas por galos. No centro do escudo da deusa há o emblema de um carneiro.

Na outra face, uma cena de corrida de quadriga com um competidor de roupa preta.

O principal objetivo deste capítulo foi catalogar as ânforas panatenaicas e as cerâmicas do universo panatenaico presentes no trajeto expositivo do primeiro andar do NAM, bem como identificar os estágios de análise para a interpretação das imagens. Por último, a seguir, pretende-se trabalhar e aprofundar as informações aqui presentes, buscando estudar a construção de um imaginário em torno da iconografia apresentada e pensando sobre o contexto atual desses objetos no museu.

6 PASSADO E PRESENTE

Este capítulo está dividido em duas partes, sendo que a primeira é sobre o imaginário antigo com a interpretação iconográfica das ânforas e a segunda, sobre as peças na exposição. É importante lembrar que a análise iconográfica que vem sendo realizada nesta tese desde o capítulo 4 *O Festival das Panateneias*, quando se caracterizou a ânfora panatenaica; além disso, este foi o objetivo principal do estudo na Iniciação Científica, durante a graduação, e na dissertação de Mestrado. Já a análise da exposição é um objetivo mais recente da pesquisa e pretende elaborar uma compreensão a respeito da sua concepção.

6.1 PARTE I: ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Conforme apresentado nesta tese, o vaso grego não é um objeto arqueológico como os outros, pois é, também, portador de imagens, cuja principal característica é a figuração do corpo humano. Nelas, a paisagem dificilmente existe, a decoração do espaço é apenas sugerida e alguns objetos insinuam o interior, como é o caso das colunas na face com Atena, sendo, provavelmente, o interior de um templo.

De acordo com Lissarrague e Schnapp (1981), nunca uma cultura antiga produziu tantas imagens em um curto espaço de tempo e estudá-las é um caminho para se compreender parte dessa cultura. De maneira geral, essas figurações apontam uma diversidade de temas (a guerra, o comércio, a morte, o nascimento, os ritos e a vida cotidiana). Contudo, também mostram silêncios – por exemplo, nota-se o cidadão no ginásio e no banquete, porém, jamais na Ágora; observam-se hoplitas e arqueiros, mas apenas combates míticos.

Nas ânforas aqui selecionadas há dois temas principais: o dos concursos das Panateneias e o da Atena Prômacos. Conforme já comentado com Reese e Rickerson (2000), um dos seus silêncios constitui-se na ausência de mulheres nos eventos equestres. Além disso, também não mostram cenas com atletas perdedores.

Tais silêncios, nessa seleção, em uma boa quantidade de cenas de concursos, mantêm certo imaginário relacionado ao atleta ideal, sempre homem, belo e vitorioso. Um ideal que parece ser reforçado, ainda, pelos elementos divinos em algumas figurações (objetos 3 a 7), como a presença de Vitória, por exemplo.

Vitória seria, na Antiguidade, um epíteto de Atena, a deusa portadora da vitória (MARK, 1993, p. 127; WARNER, 2000, p. 128) – não seria homônimo e sim sinônimo de

vitória. A deusa alada era habitualmente representada pairando no alto com uma guirlanda em cenas de nascimento de Atena ou em pé na palma da mão dessa última como na estátua feita por Fídias no Partenon (figura 46).

FIGURA 46 – CÓPIA DA ESTÁTUA DE ATENA VARVAKEION



FONTE: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, foto de Camilla Martins.
© Hellenic Ministry of Culture e Sports / Archaeological Receipts Fund.

Nas ânforas panatenaicas, Vitória incorpora o presente de Atena aos vencedores dos jogos (WARNER, 2000, p. 129). Nos objetos 3 a 7, Vitória, na face com os atletas, de asas estendidas, traz fitas para os vencedores. Nas ânforas em miniatura (objetos 12 e 13), não há a Vitória, mas os atletas parecem estar sentados, pairando no ar, envoltos na fita que ela entregaria ao vencedor. Já nos objetos 4 a 6, há uma Vitória sendo representada como o próprio juiz da competição. Além disso, ela ainda aparece na face com Atena no objeto 5, pairando sob as duas colunas dóricas com fuste de folhas de acanto.

De acordo com Warner (2000, p. 130), apesar de Vitória estar presente na iconografia de modo geral, ela própria não inspirou mitos e não possui individualidade. Ela é a personificação pura do desejo de sucesso e de realização. Quando ela está junto de Atena ou

de Zeus (como também aparece), personifica o poder desses deuses de mudar o destino humano, e quando ela está ao lado de uma pessoa (atleta, guerreiro ou outro), significa boa sorte. Assim, ela emanaria dos imortais como um *daemon*, ou seja, uma manifestação divina (MARK, 1993, p. 127; WARNER, 2000, p. 130).

Conforme Mark (1993, p. 126-127), a presença de Vitória na iconografia das Panateneias começou a ganhar expressão a partir da reorganização do festival, aproximadamente em 566 a.C., apesar de ser um fenômeno independente da festa em si. Segundo Kyle (1996, p. 118), as cenas atléticas do festival lembram Atena como Vitória e realizariam uma eficaz combinação de imagens a fim de glorificar a deusa da pólis e seus jogos.

As ânforas, do catálogo, com as figurações de Vitória (3 a 7) são todas de datas próximas (360/59 a.C., objetos 3,4 e 6; 363/62 a.C., objetos 5 e 6) e foram encontradas em Eretria, assim como o objeto 2 (360/59 a.C.). Além disso, estão expostas juntas em destaque no centro da sala (box 130 e 131, figura 4), mostrando o sucesso dos atletas e o poder de Atena Prômacos, uma vez que Vitória estaria associada à deusa da pólis, representada em seu aspecto guerreiro.

Por sua vez, a relação do atleta com Atena Prômacos, como já comentado (item 4.2.4.3 *Leitura conjunta dos painéis figurativos*), evidencia o potencial guerreiro e vitorioso do esportista. Inclusive no objeto 1, sem a presença de Atena ou de Vitória, observa-se esse aspecto ideal caso se associe o aulete a Olympos, que possui o mesmo dom de Orfeu com o poder de encantar as pessoas e os pássaros ao tocar cítara.

O aulete ao tocar, de acordo com Papaspyridi-Karouzou (1938, p. 499), assim como Orfeu, parece encantar as pessoas e o pássaro; assim, seria entendido como Olympos (discípulo de Marsyas), pois na arte o seu símbolo é o ganso. Já o seu poder mitológico de encantar está associado à musa Calíope, mãe de Orfeu.

Ainda tratando do objeto 1, do seu outro lado, muitas partes estão faltando, mas considera-se ser a cena de um jovem em um evento equestre. Então, tal como na ânfora panatenaica tradicional, nesse há de um lado uma cena que de certa maneira referencia a mitologia e, do outro, pode-se pensar em um concurso. Além disso, o formato de ambas é o mesmo.

Contudo, a cena de Olympos também pode ser a figuração de uma competição solo de aulo e a presença do ganso, assim como a de Vitória em algumas imagens, pode estar mostrando o ganhador do concurso. Dessa forma, essa seria uma ânfora representando dois

eventos dos jogos que ocorriam antes da reorganização de Pisístrato (LUND; RASMUSSEN, 1995, p. 223).

Tanto na cena com o aulete como nas dos objetos 3 a 7, com os atletas, há a interação do divino com o humano e isso, ao ser constantemente repetido nas figurações, parece mostrar certo imaginário em torno de um ideal relacionado à vitória. De forma geral, esse imaginário analisado demanda um padrão de reconhecimento das figuras mitológicas e suas associações com os demais personagens, o que evidencia uma das características da composição da arte grega e que a liga ao tema da narrativa visual, que, segundo Grillo (2017b, p. 116), é a “predileção pela compressão de diferentes momentos do tempo em uma única composição figurativa”. Trata-se de uma das estratégias de narrativa visual e se caracteriza pela “combinação de vários momentos ou episódios diferentes de uma história em uma única representação.” (GRILLO, 2017b, p. 116).

Assim, nas ânforas panatenaicas e demais cerâmicas do universo panatenaico, em uma única cena há a referência aos tempos mitológicos em conjunto com o momento da competição (objetos 1 e 3 a 7). Já nos objetos 2, 9, 10 a 11 e 15 não há referência direta ao divino na cena com os esportistas, mas pode-se considerar que há caso se realize a leitura conjunta dos painéis figurativos, como defendido em dissertação de mestrado (MARTINS, 2014) e explicado no item 4.2.4.3 *Leitura conjunta dos painéis figurativos*.

O objeto 8, por sua vez, é um fragmento com a figuração parcial de um atleta em corrida de curta distância e por não ser possível analisar a cena e o vaso ao qual pertencia, não se pode afirmar que há referência ao mitológico. Contudo, insere-se no imaginário em torno do atleta – tal como o objeto 13 (também sem referência ao divino) –, pois mostra um homem nu e a nudez, como entendido no item 2.2.1 *Os objetos materiais e o imaginário* com Grillo (2014), evidencia o aspecto ideal do imaginário em torno da glória na figura do herói.

Essa análise iconográfica da cerâmica é um olhar sobre o passado, um entendimento acerca da cultura visual da antiga Atenas relacionados à religiosidade e às festas cívicas. Afinal, como explicam Frontisi-Ducroux e Lissarrague (1990, p. 208), as possíveis questões a serem pensadas a partir da cerâmica são extremamente variáveis e os pontos de vista a explorar são múltiplos. Sobre a cerâmica, pode-se estudar, por exemplo, as oficinas e suas localizações, sua difusão e circulação, seus aspectos econômicos, sua tipologia e funções, seus aspectos estilísticos e seus aspectos iconográficos, que é o caso aqui.

Nesta tese, além de se perceber a iconografia das cerâmicas e de se questionar sobre os padrões esquemáticos, tem-se como objetivo pensar em como suas imagens contribuem

para a construção de um imaginário e de uma cultura visual na antiguidade. Refletindo, assim, não apenas em como a pintura é feita, mas, também, o que ela significa dentro da sociedade ateniense e o que se pode dizer sobre as relações sociais, culturais, políticas e religiosas das pessoas envolvidas no processo de recepção e difusão das imagens.

Afinal, a cultura material portadora de imagens possui um significado social, não verbal, constituindo meios pelos quais as pessoas se comunicam. Para Robertson e Beard (1997, p. 18), uma pesquisa com iconografia propicia um questionamento dos significados e das funções das imagens na sociedade. Nesse sentido, para analisá-las é necessário interpretar não apenas um significado único, mas buscar entender as relações humanas que as envolvem.

Todavia, além desse estudo construído ao longo de anos de pesquisa e que trata de certos aspectos do passado, ainda é possível refletir sobre a maneira como a cerâmica está organizada e exposta no museu, como é apropriada com outros sentidos e significados, diferentes daqueles da Antiguidade. Essa segunda parte da pesquisa também se pergunta a respeito das relações humanas em torno dos objetos e em como o imaginário do atleta é apropriado.

6.2 PARTE II: ELEMENTOS EXPOSITIVOS

As exposições, conforme Cazelli, Marandino e Studart (2003, p. 83), são meios peculiares de comunicação dos museus e, por isso, analisar a sua concepção é crucial. Segundo as autoras (2003, p. 90), de maneira geral, há duas abordagens nesse sentido:

a primeira, positivista ou realista, que compreende epistemologicamente o conhecimento como exterior ao aprendiz, como um corpo de conhecimento absoluto nele mesmo que é definido na medida em que pode ser observado, mensurado e objetivado. A segunda, construtivista, compreende o conhecimento como algo construído a partir da interação do aprendiz com o ambiente social e, nesse caso, a subjetividade é parte dessa construção. Tais abordagens têm ascendência tanto sobre o trabalho dos profissionais de museus, quanto sobre a forma do público utilizar esses espaços.

Considera-se que a perspectiva positivista ou realista de Cazelli, Marandino e Studart seria como o modelo transmissor de Hooper-Greenhill (1994) e o ponto de vista construtivista seria como o cultural.

Para Hooper-Greenhill (1994, p. 21), o significado do objeto na exposição é condicionado pela relação que ele estabelece com os outros objetos e com os recursos utilizados, por meio de etiquetas, textos e outros, a fim de auxiliar na interpretação do

visitante. De acordo com a autora (1994, p. 16), há duas perspectivas de comunicação nos museus: a abordagem transmissora e a abordagem cultural. O modelo transmissor entende a comunicação como um processo de concessão e de envio de mensagens e transmissão de ideias, de uma fonte de informação para um receptor passivo. E no modelo cultural a realidade não se encontra intacta, é moldada por meio de um processo contínuo de negociação, que envolve os indivíduos a partir de suas experiências na construção ativa dos seus próprios significados.

Outro aspecto da comunicação nos museus refere-se aos estudos de recepção, também, de forma geral, com duas linhas de pesquisa distintas. As pesquisas de consumo, que buscam analisar a prática de apropriação dos produtos sociais como lugar de diferenciação social – ou como sistema de integração e comunicação de sentidos – ou como lugar de processo ritual (confrontar com a leitura de Pomian a seguir). E as pesquisas de leitura, que compreenderiam a recepção da exposição como um texto cujo eixo de investigação coloca a interação dialógica como objeto central da investigação cultural, chegando-se à leitura como interação-comunicação, ou seja, entendendo o processo de comunicação como mediação cultural, no qual o receptor desempenha um papel ativo e ressignifica permanentemente a informação. Além disso, seja na primeira ou na segunda perspectiva, os estudos de recepção enfatizam o papel da mediação, dando igual importância tanto para a produção quanto para a recepção no processo de comunicação (CAZELLI; MARANDINO; STUDART, 2003, p. 93).

Nesta tese a concepção é o aspecto a ser analisado da comunicação. Pensa-se se a exposição do NAM possui como elemento central o objeto (modelo transmissor) ou o conceito (modelo cultural). Segundo Chelini e Lopes (2008, p. 213), se o objeto é central, tem-se um *display* de objetos dispostos segundo padrões como, por exemplo, a estética – considera-se que o objeto fala por si só, sem necessidade de qualquer informação interpretativa. E se a exposição possui como foco o conceito terá uma compreensão baseada mais no texto e nos elementos gráficos do que nos objetos.

Resumindo, são exemplos de exposições centradas no objeto: as apresentações temáticas onde as informações complementares limitam-se ao básico, como nome do objeto e sua datação; e as exposições de coleções selecionadas e orientadas diretamente por valores estéticos ou abordagens classificatórias. Assim, essa técnica expográfica propõe uma situação de encontro do visitante com objetos. Nesse tipo de exposição, o método expositivo é o mais discreto possível, de forma a não distrair o olhar do visitante em relação à contemplação da obra (CHELINI; LOPES, 2008, p. 214-218).

Porém, quando o conceito está em foco o importante é a mensagem/informação e, por isso, nesse mecanismo a coleção é secundária. Além do mais, esse tipo de exposição pode ser dividido em duas categorias: exposições que se fazem vetores de uma estratégia de comunicação (didática, científica, técnica ou cultural), sendo que nelas todo o cuidado está na cenarização e na apresentação dos objetos, pois precisam, a qualquer custo, passar uma mensagem; e exposições que visam a um impacto social, usualmente associadas com assuntos locais (CHELINI; LOPES, 2008, p. 218).

6.2.1 A exposição de vasos gregos

Na exposição, os vasos, por motivos de conservação, não podem ser tocados pelo visitante, estão em caixas de vidros, com uma iluminação intimista e focada nos objetos – isso significa que somente podem ser alcançados por meio da visão. Segundo Pomian (1984, p. 52-71), nos museus os artefatos se oferecem ao olhar, não como peças decorativas, mas sim como objetos detentores de prestígio e/ou que possuem valor histórico e/ou científico. São rodeados de cuidados, protegidos de furto e da deterioração, e possuem um alto valor de mercado mesmo sem ter um valor de uso, unindo o mundo visível (a realidade) ao invisível (o passado e, também, o sagrado) – são *semióforos*, ou seja, sem utilidade, são representantes do invisível e dotados de um significado que se desvela quando expostos ao olhar.

De acordo com Pomian (1984, p. 73), quanto mais significado se atribui a um objeto, menos interesse tem a sua utilidade. Contudo, de encontro a Pomian, como se pretende analisar a seguir, nos museus e na exposição, esses significados são construídos a partir do presente e os objetos são, de alguma forma, apropriados e úteis às intenções e ao discurso da instituição.

Conforme Barros (2009, não p.), o museu:

é produtor de Discursos e, portanto, participa da construção do conhecimento histórico não apenas como fornecedor de materiais e fontes para o historiador, mas como agente que também produz as suas próprias leituras do conhecimento histórico. Neste diálogo com a instituição (e não apenas com suas fontes) deve se inserir o historiador.

Dessa forma, o lugar onde se encontra o objeto é gerador de significados e, também, faz parte da pesquisa interdisciplinar, pois constitui a compreensão das relações humanas ao

seu redor. Portanto, o museu produz saberes e discursos, e a exposição é uma forma de expressá-los.

No caso da Grécia, por exemplo, Frontisi-Ducroux e Lissarrague (1990, p. 207) argumentam que as autoridades utilizam o seu patrimônio como uma estratégia diplomática, permitindo aos museus amigos receberem temporariamente as suas preciosas coleções. Nesse sentido, como escreve Hardwick (2003, p. 3), é interessante pensar em como diferentes aspectos do passado são selecionados e usados a fim de dar valor e *status* a culturas e sociedades subsequentes.

Os artefatos, sim, se oferecem ao olhar, são tomados de cuidados e unem de certa maneira o nosso momento ao passado, o invisível, segundo Pomian. Contudo, possuem significados, têm utilidade e não se desvelam simplesmente ao olhar, pois é preciso estudo, distanciamentos e aproximações entre a concepção que se tem de mundo e aquela do passado a fim de se construir algum conhecimento. Segundo Chelini e Lopes (2008, p. 219-220), a exposição faz “ver” os objetos, mas, para fazer “conhecer”, deve responder a uma estratégia de comunicação que leve em conta as características do espaço-museu e das transformações que tais características imprimem ao conhecimento.

Nesse sentido, ir ao museu, ao NAM, por exemplo, e visitar a exposição de vasos é uma experiência principalmente visual na qual se evidencia o formato das peças e as suas cenas figurativas, que ficam em uma altura ideal para os olhos. Já as etiquetas – com suas informações de contexto – possuem letras pequenas e estão em inglês e em grego, mas não são atrativas ao olhar e ficam numa posição muito abaixo do campo da visão. Porém, os painéis explicativos (com informações de produção e de funções) geralmente são grandes e fáceis de ler, contendo parte do viés dado à exposição, sendo que a outra parte está na própria maneira de dispor as peças (em ordem cronológica, focando o formato e as pinturas) – reforçando, de certo modo, o modelo transmissor de exposição e o ponto de visto estético de interpretação do passado, permitindo a ideia de algo “clássico”, que significa, neste caso, algo que é absolutamente sólido, forte, perfeito e eterno. Essa estratégia, segundo Chelini e Lopes (2008, p. 219), visa a tornar o objeto exposto um “objeto revelado” ao público.

Assim, a disposição das peças parece reforçar certos modelos. Entretanto, os painéis explicativos ao trazerem informações de produção e de funções rompem com isso, adquirem certo aspecto didático (modelo cultural), e mostram uma variedade de significações para os vasos no mundo antigo. Assim, evidenciar o conteúdo e as funções das peças retira a experiência baseada apenas na forma, no superficial.

Entretanto, aqui não se sabe quantas pessoas leem esses painéis ou mesmo as etiquetas com letras pequenas. De acordo com Papageorgiou-Venetas (1994, p. 338), relativamente poucas pessoas, principalmente aquelas com interesse acadêmico em Arqueologia, visitam os museus e realizam boa parte da leitura dos painéis ou usam guias de visita bem pensados e elaborados. A maioria dos visitantes tem poucas horas para apreciar a exposição e, muitas vezes, estão em grupos recebendo apenas breves explicações de guias turísticos – uma forma de apropriação impessoal e, também, passiva, pois o público presta pouca atenção e não é estimulado a explorar o local. Portanto, em uma visita assim, o que permanece talvez seja aquilo que é mais facilmente apreendido, a exposição do ponto de vista visual – o modelo estético, conforme Tziovas (2008, p. 288), entende o passado como uma presença viva em forma de vestígios que podem ser rastreados na cultura moderna, permitindo, estilística e esteticamente, certa continuidade entre passado e presente.

Outra observação interessante na exposição constitui-se na última sala, com uma organização diferente do trajeto cronológico e um ambiente temático dedicado aos esportes, mas não em qualquer época e nem representado com qualquer técnica de pintura. Aborda o tema a partir da cerâmica de pinturas negras e vermelhas dos períodos Arcaico e Clássico, justamente o momento, já ressaltado, de grande produção de imagens na Antiguidade. Nesse ambiente, as ânforas e as cerâmicas do universo panatenaico aparecem em oito peças datadas entre 560 e 430 a.C.

Essa exposição temática, apesar de evidenciar o conceito do esporte no mundo antigo também aborda o objeto como central e, então, a experiência continua sendo, em sua maior parte, visual. As cenas mostram a atuação dos atletas; nas ânforas panatenaicas e cerâmicas do universo panatenaico, a face com a deusa Atena não é exibida, pois o importante parece ser mostrar o ambiente da atividade física como elemento essencial da Antiguidade – o desporto de acordo com o imaginário já analisado em torno do atleta, homem, belo e vitorioso – e, também, do presente, como se fosse um aspecto atemporal da identidade grega uma vez que, na atualidade, a Grécia é imaginada como a origem de algumas práticas esportivas e dos jogos olímpicos.

De acordo com Rubio (2002, p. 134), a partir do século XIX os sistemas ginásticos se inspiram na Grécia antiga, vinculados a elementos que os associam à educação, ao mesmo tempo em que buscam responder a uma demanda advinda da defesa dos Estados Nacionais e do aumento da produção capitalista. Para a autora, atualmente, aqueles atletas que escapam ao aspecto ideológico e mercantil do esporte “vivem o arquétipo do herói em toda a sua

plenitude, seja pela demonstração de força e coragem, seja pela capacidade de realizar virtudes destinadas a poucos, seja até em determinados momentos pela morte trágica.” (RUBIO, 2002, p. 141).

Nessa linha de pensamento parece haver uma continuidade entre o atleta da Antiguidade e o contemporâneo. Portanto, ao se referenciar a ele, pode-se pensar que a exposição materializa (tanto cronológica como tematicamente) um imaginário sobre o passado. Além disso, é possível refletir que o museu, a partir das ânforas, imagina a sua própria comunidade nacional, no caso a Grécia, em uma perspectiva estética a partir dos esportes – de maneira geral, ao delinear a trajetória da pintura cerâmica e ao focar em um tema, a exposição mostra uma história sem conflitos e sem interferência direta das mudanças políticas, somente a beleza e as figurações são ressaltadas ao olhar.

Esse modo de engajar e exibir a Antiguidade grega (tanto a partir da temática como da linearidade) nos ambientes dos museus é, de acordo com Romanisin (2018, p. 8) inseparável de debates políticos e sociopolíticos mais amplos sobre o significado da identidade nacional grega e seu lugar dentro da Europa. Como tal, fornece questionamentos relativos à relação entre herança cultural, materialidade e imaginação.

Por fim, pode-se afirmar que das duas exposições, a cronológica e a temática – embora, na verdade, a sala temática faça parte da exposição cronológica –, o aspecto fundamental é o objeto. Dessa maneira, a experiência de ir ao museu é pautada principalmente pelos artefatos, no caso, as ânforas.

Além do mais, o que difere a visita à instituição da leitura de um bom livro sobre vasos gregos é o contato, mesmo que apenas visual, com as peças. Conforme Chelini e Lopes (2008, p. 228), é importante ressaltar que, nas vitrinas, a barreira do vidro restringe muito o potencial comunicativo dos objetos, uma vez que a comunicação passa a dar-se apenas por meio de um dos sentidos, a visão.

Dessa forma, uma sugestão de mudança ao NAM seria a de envolver outros sentidos no contato com as ânforas, o que poderia, de acordo com Chelini e Lopes (2008, p. 230), proporcionar reações emocionais que, ao trabalharem em conjunto com o racional, levariam a uma melhor compreensão da exposição e promoveria a interatividade cultural. Além disso, uma maior variedade de abordagens na comunicação (interatividade, leituras, contemplações) da exposição seria bem-vinda, uma vez que o público é heterogêneo.

Como se discutiu com Tziovas (2008), de forma geral, há quatro modelos para o entendimento do passado grego (o simbólico ou arqueológico, o orgânico ou romântico, o estético ou modernista e o crítico ou pós-modernista). Na análise da exposição do NAM notou-se como, principalmente, o esquema estético construiu certa imaginação a respeito da nação e sua ancestralidade a partir da centralidade da exibição nos objetos, da aplicação da visão, fundamentalmente, como meio comunicativo e da sensibilização do significado atlético e esportivo que as ânforas panatenaicas podem passar.

O imaginário antigo memora um atleta herói (homem, belo e vitorioso) afortunado pela deusa Atena e, também, pela Vitória. É esse aspecto que no presente é apropriado pelo museu na apresentação das ânforas, em especial pela sala temática; o qual, dentro de um modelo transmissor de exposição, passa a ideia de uma nação, a Grécia, construída pelos valores dos *agones*. Isso ocasiona, como debatido a partir de Silva (2005), a noção de uma continuidade em relação à Antiguidade, evocando certa ascendência e perpetuando identidades nas imagens da vida nacional.

Assim, questões do presente como a forma de elaborar a exposição, o seu foco no objeto e a maneira de abordar a antiguidade, pelo viés visual, em um modelo estético, atravessam a construção de um conhecimento sobre o passado. O imaginário antigo analisado é específico de um período de Atenas e diz respeito a uma parte da cultura visual da época, mas na exposição ele é resignificado e materializa valores da identidade nacional, o mito do atleta, integrando, então, a cultura visual contemporânea, estendendo-se para além das galerias do museu, uma vez que essa iconografia também se encontra em cartões postais, em pequenos vasos vendidos como souvenirs, em estampas de camisetas, entre outros⁹⁵ – objetos relacionados, principalmente, com o turismo, mas que marcam a identidade da nação, pois são patrimônio e, no campo diplomático, por exemplo, são, inclusive, usados a fim de dar valor a cultura grega.

⁹⁵ A construção desse imaginário em torno do mito do atleta também pode ser analisado e problematizado a partir, por exemplo, da produção cinematográfica, com documentários como *Olympia* de 1938, financiado pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, produzido por Leni Riefensthal e que aborda os Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim.

CONCLUSÃO

A principal contribuição desta tese foi a análise do passado por meio do imaginário, integrante da cultura visual antiga, o qual tem por ideal um atleta herói (homem, belo e vitorioso) afortunado pela deusa Atena e, também, pela Vitória. Além disso, considerou-se, também, a ressignificação e a apropriação desse aspecto na exposição, que, em um modelo transmissor, passou a ideia de uma nação construída pelos valores dos *agones*. Para tanto, dentro do amplo contexto de estudos dos vasos gregos e da cerâmica panatenaica, trabalhou-se com a cultura material figurada, e quando foi abordada a iconografia, manteve-se em primeiro plano o ideal em torno do atleta.

Em síntese, o entendimento dos objetos inseriu-se em um modelo histórico e interpretativo de análise e em uma perspectiva mais contextualista da teoria da imagem. Como ponto de vista, ainda, utilizaram-se os métodos arqueológicos para o levantamento da documentação, principalmente o método de catalogação – destacando que nesta tese o catálogo fez parte do texto.

Assim, a pesquisa das ânforas constituiu-se em um trabalho aberto a novas reflexões, pois, como se pretendeu evidenciar, os seus significados e funções na sociedade são plurais. A partir delas foi possível pensar acerca de uma variedade de questões tanto sobre o passado, distante e mais recente (o azeite, as inscrições, o Festival das Panateneias, o nacionalismo e o colecionismo dos séculos XVIII e XIX), como sobre o presente (o patrimônio, o museu nacional, a exposição). Por terem essa característica, a interdisciplinaridade, entre História, Arqueologia, Estudos Visuais e Expografia, mostrou-se um meio eficiente para a sua multiplicidade interpretativa e, ainda, mais uma contribuição acadêmica da tese.

O Museu Arqueológico Nacional de Atenas (NAM), por sua vez, entendeu a ânfora panatenaica como uma categoria especial de ânfora de figuras negras com pescoço que continha o óleo das oliveiras sagradas de Atena, sendo distribuída como prêmio no festival da Grande Panateneia. Dessa forma, a discussão em torno da caracterização desse objeto não apareceu na exposição. Na verdade, em nenhum momento as informações sobre as cerâmicas foram problematizadas pela instituição. Por isso, a sua linha expositiva apresentou uma história coesa e evolutiva.

Contudo, como destacado na tese, o conhecimento histórico dependeu de escolhas, que incluíram desde definir o que é a cerâmica panatenaica e selecionar uma coleção para análise, até adotar uma perspectiva interpretativa. Destacou-se, portanto, o argumento de que

o pesquisador faz escolhas mediadas pelo seu próprio meio e se refletiu em como a documentação foi construída.

Além do mais, a cultura material portadora de imagens, mais especificamente os vasos gregos, requereram uma tentativa de se reconstruir em termos contemporâneos o que era percebido por um observador da Antiguidade, considerando que os sentidos das imagens provieram de processos sociais, ou seja, não foram tomados como dados, mas como uma construção cultural. Assim, notou-se que os Estudos Clássicos se aproximam, muitas vezes, de discursos ideológicos e políticos, que a história não é desengajada e, em algumas circunstâncias, a Antiguidade pode ser usada para legitimar projetos do presente.

Na Grécia, de forma geral, como discutido, as políticas culturais sublinham o valor simbólico e instrumental do patrimônio, reforçando um modelo de governança centrado no Estado, particularmente em relação às antiguidades. Nos museus, geralmente, o destaque político é para a herança antiga, pois ela detém valor simbólico, conectado com a estética e o pensamento filosófico e político da Grécia Clássica, considerados parte do grande passado Europeu e a base da civilização ocidental. Nesse contexto, a exposição de vasos do NAM constitui-se como um produto, isto é, como um discurso que evocou a ancestralidade da nação. Nela, os objetos, devido a sua materialidade, ganharam visibilidade e valor icônico.

Finalmente, para estudos futuros recomendar-se-ia uma análise da recepção do material antigo no museu e não somente a sua concepção. Talvez, seja interessante se questionar sobre os significados dos objetos para as pessoas e o que elas constroem de conhecimento a partir disso. Os aspectos educativo e comunicativo seriam, assim, aprofundados e uma discussão sobre a importância da exposição para o museu e para a sociedade mais bem investigada.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, B. The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazy Germany. **Antiquity**, Cambridge, v. 64, n. 244, p. 464-478, Sept. 1990.
- ARONSSON, P.; ELGENIUS, G. (Ed.). **National Museums And Nation-Building In Europe 1750–2010: Mobilization and legitimacy, continuity and change**. New York: Routledge, 2015.
- BARRINGER, J. Panathenaic Games and Panathenaic amphorae under Macedonian rule. In: PALAGIA, O.; TRACY, S. (Ed.). **The Macedonians in Athens 322-229 B.C.** Oxford: Oxbow Books, 2004. p. 243-256.
- BARROS, G. **As Olimpíadas na Grécia Antiga**. São Paulo: Pioneira, 1996.
- BARROS, J. História da Cultura Material – notas sobre um campo histórico em suas relações intradisciplinares e interdisciplinares. **Patrimoniuss**, Maricá, não p., mar. 2009.
- BEAZLEY ARCHIVE POTTERY DATABASE. **Classical Art Research Centre**. Oxford, 1997-2018c. Disponível em: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>>. Acesso em: 8 ago. 2018.
- BENTZ, M. **Panathenäische Preisamphoren: eine athenische Vasengattung ind ihre Function vom 6.4. jahrhundert v. Chr.** Antike Kunst Beiheft 18. Basel: Vereinigungder Freunde Antiker Kunst, 1998.
- BERNAL, M. A Imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In: FUNARI, P. (Org.). **Bernal e Olivier, L. Repensando o Mundo Antigo II**. Textos Didáticos: n. 49. Campinas: Unicamp, 2003. p. 9-27.
- BOARDMAN, J. Exekias. **American Journal of Archaeology**, v. 82, n. 1, p. 11-25, Winter 1978. DOI. 10.2307/503793. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i221999>>. Acesso em: 15 out. 2019.
- _____. **Athenian Black Figure Vases**. Londres: Thames and Hudson, 1995.

BOEGEHOLD, A. Group and Single Competitions at the Panathenaia. In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 95-105.

BOUNIA, A. Cultural Policy in Greece, the Case of the National Museums (1990-2010): an Overview. In: EILERTSEN, L.; AMUNDSEN, A. (Org.). **Museum Policies in Europe 1990–2010**: Negotiating Professional and Political Utopia. EuNaMus Report n. 3. Linköping: Linköping University, 2012. p. 127-156.

BRITISH MUSEUM. **British Museum's Image**. London, 2018c. Disponível em: <<https://www.bmimages.com/>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

_____. **Collection Online**. London, 2018c. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx>. Acesso em: 8 ago. 2018.

BRODIE, N. Illicit antiquities. The theft of culture. In: CORSANE, G. (Ed.). **Heritage, Museums and Galleries**: An Introductory Reader. London: Routledge, 2005. p. 133-153.

BRÖNDSTED, P. On panathenaic vases, and on the holy oil contained in them: which particular reference to some vases of that description now in London. Letter addressed to W.R. Hamilton, by Chev. P. O. Bröndsted. **Transcription of the Royal Society of Literature**, London: A. J. Valpy, M. A., Printer to the Society, v. 2, part 1, p. 102-135, 1832.

CANCLINI, N. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. **Cidade**. Revista do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CATROGA, F. Memória e História. In: PESAVENTO, S. (Org.). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p. 43-67.

CAZELLI, S.; MARANDINO, M.; STUDART, D. Educação e Comunicação em Museus de Ciências: aspectos históricos, pesquisa e prática. In: GOUVÊA, G.; MARANDINO, M.; LEAL, M. (Org.). **Educação e Museu**: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências. Rio de Janeiro: Access, 2003. p. 83-106.

CERQUEIRA, F. A Iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. **História em Revista**, Pelotas: UFPel, v. 6, p. 85-96, 2000.

_____. Esporte e música na Grécia antiga: abordagem baseada na interface entre a iconografia dos vasos áticos e os textos antigos. **Clássica**, São Paulo, v. 17/18, p. 165-183, 2004/2005.

_____. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. **História em Revista**, Pelotas: UFPel, p. 117-138, 2005.

CHELINI, M.; LOPES, S. Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 205-238, jul./dez. 2008.

COHEN, B. Displaying Greek and Roman art in modern museums. In: MARCONI, C. (Ed.). **The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture**. Oxford: Oxford University, 2015. p. 473-498.

CUNO, J. **Who Owns Antiquity?** Museums and the battle over our ancient heritage. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008.

_____. **Whose culture?** The Promise of museums and the debate over antiquities. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.

DALLAS, C. **Country Profile Greece**. Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. 17th eEdition. [S.I.]: Council of Europe/ERICarts, 2015.

DEACY, S. **Athena**. Londres: Routledge, 2008.

DÍAZ-ANDREU, M. **A World History of Nineteenth-Century Archaeology Nationalism, Colonialism, and the Past**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DUARTE, A. **Vidas em Risco**: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

EDWARDS, R. Panathenaics of Hellenistic and Roman Times. **Hesperia**, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, v. 26, n. 4, p. 320-349, Oct./Dec. 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/147219>>. Acesso em: 15 out. 2019.

FEITOSA, L.; SILVA, G. O mundo antigo sob lentes contemporâneas. In: FUNARI, P.; SILVA, M. (Org.). **Política e Identidades no Mundo Antigo**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 209-249.

FERREIRA, L. Patrimônio, pós-colonialismo e repatriação arqueológica. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v. 1, n. 2, p. 37-62, abr./out. 2008.

FOWLER, D. Uses of the past: Archaeology in the Service of the State. **American Antiquity**, v. 52, n. 2, p. 229-248, April 1987. DOI. 10.2307/281778. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/281778>>. Acesso em: 15 out. 2019.

FRANCISCO, G. **Grafismos gregos**: escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do século VII a VI a.C.). 263 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Panatenaicas**: Tradição, Permanência e Derivação. 394 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. O vaso grego hoje. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 37-39, abr./jun. 2013.

_____. Vasos áticos e tradição panatenaica: uma reflexão a partir do acervo do Museu Real Ontário, Toronto. **Interfaces Brasil/Canadá**, Canoas, v. 15, n. 1, p. 252-279, 2015.

_____. Figuras de atletas e a noção de representação nas ânforas panatenaicas. **Hélade**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 10-23, 2016.

_____. Panathenaic amphorae in Delos and Rhenea in the Hellenistic period. In: ANGLIKER, E.; TULLY, J. (Ed.). **Cycladic Archaeology and Research**: New approaches and discoveries. Oxford: Archaeopress, 2018. p. 185-200.

FRONTISI-DUCROUX, F.; LISSARRAGUE, F. Vingt ans de vases grecs: tendances actuelles des études en iconographies grecques (1970-1990). **Mètis**. Anthropologie des mondes grecs anciens, v. 5, n. 1-2, 1990, p. 205-224. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1990_num_5_1_956>. Acesso em: 15 out. 2019.

FUNARI, P. Os historiadores e a cultura material. In: PINSK, C. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 81-110.

_____. **Arqueologia**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

GAZI, A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. In: ARONSSON, P.; ELGENIUS, G. (Ed.). **Building National Museums in Europe 1750-2010**. EuNaMus Report n. 1. Linköping: Linköping University, 2011. p. 363-399.

GONÇALVES, A.; OMENA, L. (Org). **Literatura, poder e imaginários sociais no mediterrâneo antigo**. Goiânia: PUC Goiás, 2010.

GONÇALVES, J. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GREGORY, N. An apobatic moment for Achilles as athlete at the Festival of the Panathenaia. **IMEROS**, [S.I], v. 5, n. 1, p. 311-317, 2005.

GRILLO, J.; FUNARI, P. Antiguidade Clássica: Grécia. In: VENTURINI, R. (Org). **História Antiga I**: fontes e métodos. Maringá: UEM, 2010. p. 49-71.

GRILLO, J. Guerra, violência e sociedade na iconografia do sacrifício de Políxena. In: GRILLO, J.; GARRAFFONI, R.; FUNARI, P. **Sexo e Violência**: realidades antigas e questões contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2011. p. 59-72.

_____. A imaginação do passado e a construção da identidade grega: o caso da arqueologia clássica no século XIX. In: SILVA, G.; GARRAFFONI, R.; FUNARI, P.; GRALHA, J.; RUFINO, R. (Org.). **Antiguidade como presença**: antigos, modernos e os usos do passado. Curitiba: Prismas, 2017a. p. 185-193.

_____. Warburg, Pathosformel e a gestualidade na arte grega: algumas reflexões. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 103-133, 2017b.

HADZIASLANI, C. **Tonathenethenathlon**. Atenas: Acropolis Restoration Service, 2003.

HALL, J. **Ethnic Identity in Greek Antiquity**. Cambridge: Cambridge University, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMILAKIS, Y. **The Nation and its Ruins**: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HAMILTON, R. Panathenaic amphoras: the other side. In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 137-65.

HARDWICK, L. From the Classical Tradition to Reception Studies. In: **Reception Studies**. Oxford: Oxford University, 2003. p. 1-11.

HARTOG, F. **Memória de Ulisses**. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HERING, F. Arqueologia e Nacionalismo na Europa do século XIX: A Grécia Antiga e sua reativação moderna. In: FUNARI, P.; ORSER, C.; SCHIAVETTO, S. (Org.). **Identidades, Discurso e Poder: Estudos de Arqueologia Contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 147-158.

HOLLOWAY, R. Music at the Panathenaic Festival. **Archaeology**, v. 19, n. 2, p. 112-119, April 1966. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41670463>>. Acesso em: 15 out. 2019.

HOOPER-GREENHILL, E. Education, communication and interpretation: towards a critical pedagogy in museums. In: _____. (Org.). **The educational role of the museum**. London: Routledge, 1994. p. 3-25.

HULSEY, J. D. The Piraeus and the Panathenaia: Changing Customs in Late-Fifth Century Athens. **Berkeley Undergraduate Journal of Classics**, Berkeley, v. 2, n. 1, não p., 2013. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9005x4bf>>. Acesso em: 15 out. 2019.

JOHNSTON, A. Panathenaic Amphorae, again. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, v. 161, p. 101-104, 2007. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20191290>>. Acesso em: 15 out. 2019.

JONES, P. et al. (Org.). **O Mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KALTSAS, N. et al. **National Archaeological Museum**. Athens: Kapon, 2010.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008.

KOURI, M. Ownership and participation: democratizing the governance of antiquities. **Zarządzanie W Kulturze**, v. 18, n. 1, p. 41-60, 2017. Disponível em: <http://www.ejournals.eu/Zarządzanie-w-Kulturze/Tom-18-2017/18-1-2017/art/8794/>>. Acesso em: 19 out. 2019.

KURY, M. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KYLE, D. Gifts and Glory. Panathenaic and Other Greek Athletic Prizes. In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 106-136.

LAGOGIANNI-GEORGAKARAKOS, M. **National Archaeological Museum 1866-2016: activities and synergies in Athens for a great anniversary**. Athens: National Archaeological Museum, 2016.

LANGLOTZ, E. The National Museum at Athens: its new arrangement. **Archaeology**, v. 7, n. 3, p. 161-163, 1954. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41663223>>. Acesso em: 19 out. 2019.

LAVELLE, B. Hippokleides, the ‘Dance’, and the Panathenaia. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 54, p. 313-341, 2014. Disponível em: <<https://grbs.library.duke.edu/article/view/15075>>. Acesso em: 15 out. 2019.

LEFKOWITZ, M. Women in the Panathenaic and other festivals. In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 78-91.

LESSA, F. Democracia e esportes em Atenas. **Synthesis**, La Plata, v. 15, p. 59-75, 2008.

LISSARRAGUE, F.; SCHNAPP, A. Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers? In: _____. **Le temps de la réflexion n. 2**. Paris: Gallimard, 1981. p. 275-297.

LISSARRAGUE, F. Reading images, Looking at pictures, and after. In: SCHMIDT, S.; OAKLEY, J. (Ed.). **Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei**. Munique: Beck C.H., 2009. p. 15-22.

LITTLE, B. Section 4: Historical Archaeology as Public Scholarship. In: _____. **Historical Archaeology**. Why the Past Matters? California: Left Coast, 2007. p. 136-172.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, v. 17, p. 63-201, nov. 2014.

LUND, J.; RASMUSSEN, B. **Guides to the National Museum**. Near Eastern and Classical Antiquities. Greeks, Etruscans, Romans. Athens: The National Museum, 1995.

LUYSTER, R. Symbolic Elements in the Cult of Athena. **History of Religions**, v. 5, n. 1, p. 133-163, Summer 1965. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1061807>>. Acesso em: 15 out. 2019.

MACKRIDGE, P. Cultural difference as national identity in modern Greece. In: ZACHARIA, K. (Ed.). **Hellenisms**. Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity. Aldershot: Ashgate, 2009. p. 297-320.

_____. The heritages of the modern Greeks. **British Academy Review**, London, v. 19, p. 33-41, Jan. 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/2087384/The_heritages_of_the_modern_Greeks>. Acesso em: 15 out. 2019.

MANGOLD, M. **Guide d'imagerie antique**: la chute de Troie sur les vases attiques. Dijon – Quetigny: Infolio, 2005.

MARK, I. **The Sanctuary of Athena Nike in Athens**: architectural stages and chronology. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1993.

MARTINS, C. Imagem e Contexto no Estudo da Iconografia dos Vasos Gregos. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, v. 20, p. 39-54, 2013.

_____. **A iconografia dos vasos panatenaicos de Atenas entre 566 a.C. e 320 a.C.** 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MARX, P. The introduction of the gorgoneion to the shield and aegis of Athena and the question of endoios. **Revue Archéologique**, Nouvelle Série, n. 2, p. 227-268, 1993. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41738383>>. Acesso em: 15 out. 2019.

MESKELL, L. (Ed.). **Archaeology Under Fire**: Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East. London and New York: Routledge, 2002.

MORALES, M. **Fragmentos de História: Passados possíveis no discurso da arqueologia histórica**. 353 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MORGAN, P. Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período romântico. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 53-110.

MUNAWAR, N. Rebuilding Aleppo: public engagement in post-conflict reconstruction. In: HOLTORF, C.; KEALY, L.; KONO, T. (Ed.). **A contemporary provocation: reconstructions as tools of future-making**. Selected papers from the ICOMOS University Forum. Paris: ICOMOS, 2018. p. 1-18.

MUSÉE DU LOUVRE. **Atlas base des oeuvres exposées**. Paris, 2018c. Disponível em: <<http://cartelfr.louvre.fr>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM. **Website**. Athens, 2008-2016c. Disponível em: <<http://www.namuseum.gr>>. Acesso em: 5 set. 2017.

NEILS, J. Introduction. In: _____. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 3-6.

NEILS, J.; TRACY, S. **Tonathenethenathlon**: The Games at Athens. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 2003.

NORSKOV, V. **Greek vases in new contexts**: the collecting and trading of Greek vases - an aspect of the modern reception of antiquity. Oakville, CT: Aarhus University, 2002.

OSBORNE, R. **Archaic and Classical Greek Art**. New York: Oxford University, 1998.

PAPAGEORGIOU-VENETAS, A. **Athens**. The ancient heritage and the historic cityscape in a modern metropolis. Athens: The Archaeological Society at Athens Library, 1994.

PAPALEXANDROU, N. Beyond the Acropolis: New Installations of Greek Antiquities in Athenian Museums. **American Journal of Archaeology**, Boston, v. 114, n. 3, p. 549-556, 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25684294>>. Acesso em: 15 out. 2019.

PAPASPYRIDIS-KAROUZOU, S. A Proto-Panathenaic Amphora in the National Museum at Athens. **American Journal of Archaeology**, v. 42, n. 4, p. 495-505, Oct./Dec. 1938. DOI.

10.2307/499182. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/499182>>. Acesso em: 15 out. 2019.

PEGORARO, E. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. IV, n. 8, p.41-52, maio 2011.

PHILIPPAKI, B. **Vases of the National Archaeological Museum of Athens**. Athens: Apollo, 1970.

POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, R. (Ed.). **Enciclopédia Einaudi**, v. 1, Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POPKIN, M. Roosters, columns, and Athena on early panathenaic prize amphoras: symbols of a new athenian identity. **Hesperia**, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, v. 81, n. 2, p. 207-235, April/June 2012. DOI. 10.2972/hesperia.81.2.0207. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2972/hesperia.81.2.0207>>. Acesso em: 15 out. 2019.

PRATT, C. The ‘SOS’ amphora: an update. **The Annual of the British School at Athens** 110, Cambridge, p. 1-33, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1017/S0068245414000240>>. Acesso em: 15 out. 2019.

RAGO, M. Dizer sim à existência. In: RAGO, M.; LARROSA, J. (Org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 253-265.

REESE, A.; RICKERSON, I. **Ancient Greek Women Athletes**. Athens: Ideotheatron, 2000.

REINACH, S. Notice Historique sur la formation des musées d’Athènes. **Revue internationale des Archives, des Bibliothèques et des Musées**. Paris: H. Welter, 1896.

ROBERTSON, M.; BEARD, M. Adopting an Approach. In: RASMUSSEN, T; SPIVEY, N. (Ed.). **Looking at greek vases**. Cambridge: Cambridge University, 1997. p. 1-35.

ROBERTSON, N. Athena's Shrines and Festivals, In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 27-77.

ROMANISIN, A. **Imagining Greece: sensing antiquity in two athenian museums**. 2018. 69 f. Dissertação (Master of Arts in Public Issues Anthropology) – University of Waterloo, Waterloo, Ontario, 2018.

RUBIO, K. Do olimpo ao pós-olimpismo: elementos para uma reflexão sobre o esporte atual. **Revista Paulista de Educação Física**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 130-43, jul./dez. 2002.
 SANFELICE, P. **Amor e sexualidade em ruínas**: As pinturas da deusa Vênus nas paredes de Colônia Cornelia Veneria Pompeianorum. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SILVA, G. A antiguidade romana e a desconstrução das identidades nacionais. In: FUNARI, P.; ORSER, C.; SCHIAVETTO, S. (Org.). **Identidades, Discurso e Poder**: Estudos de Arqueologia Contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005. p. 91-101.

SCHMITT, J. **O corpo das imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SHEAR, Josephine. Athenian Imperial Coinage. **Hesperia**, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, v. 5, p. 285-332, 1936. DOI. 10.2307/146621. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/146621>>. Acesso em: 15 out. 2019.

SHEAR, Julia. Prizes from Athens: The List of Panathenaic Prizes and the Sacred Oil. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, v. 142, p. 87-108, 2003. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20191579>>. Acesso em: 15 out. 2019.

_____. The tyrannicides, their cult and the Panathenaia: a note. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 132, p. 107-119, 2012. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41722257>>. Acesso em: 15 out. 2019.

SPATHARI, E. Exercising the body: games and athletic events in ancient Greece. In: KALTSAS, N. (Ed.). **Agon: the spirit of competition in ancient Greece**. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2008. p. 40-48.

THEMELIS, P. Panathenaic prizes and dedications. Panathenaic amphoras. In: PALAGIA, O.; CHOREMI-SPETSIERI, A. (Ed.). **The Panathenaic Games**. Oxford: Oxbow Books, 2007. p. 21-32.

TIVERIOS, M. Shield devices and column-mounted statues on Panathenaic amphoras. Some remarks on iconography. In: NEILS, J. (Ed.). **Worshipping Athena**. Panathenaia and Parthenon. London: University of Wisconsin, 1996. p. 163-174.

_____. Panathenaic Amphoras. In: PALAGIA, O.; CHOREMI-SPETSIERI, A. (Ed.). **The Panathenaic Games**. Oxford: Oxbow Books, 2007. p. 1-19.

TRACY, S.; HABICHT, C. New and Old Panathenaic Victor Lists. **Hesperia**, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, v. 60, n. 2, p. 187-236, April/June, 1991.
 TZIOVAS, D. Reconfiguring the past: antiquity and Greekness. In: DAMASKOS, D.; PLANTZOS, D. (Ed.). **A Singular Antiquity**. Archaeology and Hellenic Identity in twentieth-century Greece. Athens: Mouseio Benaki, 2008. p. 287-298.

VÁRZEAS, M. Ser Grego na Época Helenística. **Ágora**, Estudos Clássicos em debate, Aveiro, n. 12, p. 37-48, 2010.

VERNANT, J. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1992.

WAITE, S. Ancient art in a museum context: The Kent Collection of Greek and Cypriot pottery in Harrogate. In: PÉREZ, D. (Ed.). **Greek Art in Context**: archaeological and art historical perspectives. New York: Routledge, 2017. p. 223-236.

WALBANK, M. Regulations for an Athenian Festival. **Hesperia Supplements**, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, v. 19, p. 173-182+231, 1982.

WALTERS, H.; FORSDYKE, E.; SMITH, C. **Catalogue of Vases in the British Museum, I-IV**. London: BMP, 1893.

WARNER, M. The Goddess of Success. In: _____. **Monuments & Maidens**: The Allegory of the Female Form. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 127-145.

WEISMANTEL, M. Obstinate things. In: VOSS, B.; CASELLA, E. (Ed.) **The archaeology of colonialism**: intimate encounters and sexual effects. New York: Cambridge, 2011, p. 303-320.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZÓ, R. **Emociones escriturales**: La novela sentimental latino-americana. [S.I.]: EAE, 2015.